

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA

Ústav dějin křesťanského umění
Dějiny křesťanského umění

Kamila Matějková

**Konceptuální tendence
v současném českém designu**

Diplomová práce

Vedoucí práce: PhDr. Milan Pech, Ph.D.

Praha 2014

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 12. června 2014

Kamila Matějková

Bibliografická citace

Konceptuální tendence v současném českém designu [rukopis] : diplomová práce / Kamila Matějková; vedoucí práce: Milan Pech. -- Praha, 2014. -- 105 s.

Anotace

Diplomová práce se zabývá konceptuálními tendencemi objevujícími se v současné české designérské tvorbě a snaží se je zasadit do historického a společenského kontextu. Zaměřuje se především na produktový design, sklo a keramiku a jejich vývoj v posledních deseti letech. Nejprve se práce věnuje vývoji konceptuálního umění, teoretickým přístupům k designu a definici a okolnostem vzniku konceptuálního designu. Hlavní část práce pojednává o několika konceptuálních tendencích, které byly na základě rešerše současné české designérské scény vyzorovány. Jde o historizující tendenci a tendenci k apropriaci starších prací, dále o inspiraci přírodou a zpracování environmentálních témat, uplatňování humoru, nadsázky a příběhu jako konceptu v designu a tendence k materiálovému experimentu a experimentu s technikami jeho zpracování.

Klíčová slova

design, český design, konceptuální umění, konceptuální design, současný design, environment, apropriace

Abstract

Conceptual tendencies in czech contemporary design

Diploma thesis deals with conceptual tendencies emerging in contemporary Czech design and try to put them in historical and social context. It focuses primarily on product design, glass and ceramics and their development in the last decade. First, the thesis deals with the development of conceptual art, theoretical approaches to the design and the definition and circumstances of occurrence of conceptual design. The main part of the thesis focuses on conceptual tendencies that were observed based on research of contemporary Czech design scene. These tendencies are: the historical trend and tendency to appropriation of older works, the inspiration of nature and processing of environmental issues, the application of humor, exaggeration and story as a concept in design and a tendency to material experiment and experiment with material processing techniques.

Keywords

design, czech design, conceptual art, conceptual design, contemporary design, environment, appropriation

Počet znaků (včetně mezer): 111 780

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucímu mé bakalářské práce PhDr. Milanu Pechovi, Ph.D. za odborné vedení a cenné připomínky. Diplomová práce by také nevznikla bez podpory všech mých kolegů z organizace CZECHDESIGN. Za konzultace děkuji především MgA. et Mgr. Janě Mattasové a Mgr. Janě Vinšové.

Obsah

Úvod.....	7
1. Přehled literatury	10
2. Vývoj konceptuálního umění	13
3. Teoretické přístupy k designu	24
4. Konceptuální design.....	26
4.1. Vznik konceptuálního designu.....	26
4.2. Vymezení konceptuálního designu.....	27
4.3. Konceptuální design a jeho vztah k umění	28
4.4. Význam konceptuálního designu.....	29
5. Konceptuální tendence v současném českém designu	31
5.1. Historizující tendence a tendence k apropriaci	35
5.2. Příroda jako inspirace a environmentální tendence	43
5.3. Humor, příběh a nadsázka	52
5.4. Materiál a techniky zpracování.....	60
Závěr	62
Obrazová příloha.....	65
Seznam vyobrazení	97
Seznam citovaných a použitých pramenů a literatury.....	101

Úvod

Design v současnosti představuje velmi svébytnou část české kultury. Jde o oblast s potenciálem aktivně zasahovat do každodenního života společnosti a ovlivňovat tak její estetické hodnoty. Především v posledních letech je stále intenzivněji vnímán jako důležitá součást prostředí, ve kterém žijeme, ale také jako výtvarná disciplína se schopností reagovat na aktuální společenskou situaci. Vedle masově vyráběných produktů se do středu pozornosti dostávají především autorské práce založené na konceptuálním přístupu. Ačkoli tyto předměty zpravidla nevyčníkají funkčností, jde o odvětví designu hodné pozornosti, neboť právě tyto objekty mají schopnost reflektovat aktuální společenské dění, reagovat na soudobé problémy a vyjadřovat nejen estetické, ale také myšlenkové hodnoty. Odborná reflexe současné designérské tvorby u nás není dostatečně rozvíjena a téma konceptuálního designu ještě nebylo obsáhleji zpracováno. V českém prostředí nenacházíme silné zastoupení konceptuálního designu, nicméně v posledních letech lze pozorovat několik výrazných konceptuálních tendencí. Jejich odborné zpracování však dosud chybí.

Proto jsem se rozhodla věnovat svou diplomovou práci tomuto tématu a vysledovat několik výrazných konceptuálních tendencí v současné české designérské tvorbě. Jednotlivé tendence pak charakterizovat a pokusit se o nalezení pramenů, ze kterých vycházejí, zachytit jejich vývoj po roce 1989 a popsat současné projevy těchto tendencí v tvorbě českých designérů.

V rámci designu jsem se zaměřila na produktový design, sklo, keramiku a porcelán. Grafický design, módní tvorbu a šperk, oblasti designu, kde se konceptuální tendence také výrazně projevují, nebyly předmětem mého zkoumání. Důvodem je především potřeba zúžení tohoto obsáhlého tématu na konzistentní celek, aby mohla být práce koncentrovanější. Navíc jde o formálně tak odlišné oblasti designu, že by jejich mísení mohlo mít negativní dopad na výsledek práce. Časově je můj výzkum vymezen českou designérskou tvorbou posledních deseti let s přesahy až do 90. a 80. let 20. století, kde hledám předstupně současných tendencí. Lokálně pak jde o tvorbu vznikající v České

republice, či okrajově také české designéry působící v zahraničí. V práci jsem se zaměřila na tvorbu profesionálních designérů, design studií a významným předmětem výzkumu byl zároveň také studentský design. Ten je v českém prostředí specifický a hovoří se dokonce o tzv. fenoménu studentského designu, což je dáno poměrně hustou sítí vysokoškolských uměleckých a uměleckoprůmyslových institucí s ateliéry zaměřenými na design. Zároveň svým přístupem často představují velmi plodnou půdu pro autorskou tvorbu a konceptuální východiska, kterými se tato práce zabývá.

Vycházela jsem zejména ze zdrojů, které mi umožnily podrobnou rešerši současné české designérské tvorby. Jde o webové stránky designérů a design studií, online i tištěné prezentace uměleckých a uměleckoprůmyslových ateliérů vysokých škol, katalogy výstav, materiály doprovázející designérské soutěže či veletrhy a ojedinělé publikace či online články na toto téma. V teoretické části práce se opírám o odbornou literaturu zabývající se světovým uměním 20. století s akcentem na konceptuální umění, a to především zahraničního původu. Dále pak o české i zahraniční zdroje zaměřené na teorii designu a konceptuální design. Ve své práci si nekladu nárok na úplnost, a proto mým cílem není vyčerpávající přehled současných českých designérů, v jejichž tvorbě se konceptuální přístupy objevují, ale na vybraném reprezentativním vzorku demonstrovat tendence, které lze v českém designu vysledovat a zasadit je do historického a společenského kontextu.

Na začátku se věnuji pramenům konceptuálního umění, ze kterých vychází později i konceptuální design. Stručně shrnuji zásadní momenty světového umění 20. století rozšiřující formy uměleckého vyjádření, na kterých stojí základy současných uměleckých projevů. Dále se zabývám designem z teoretického hlediska, nastiňuji, jak je design z hlediska teorie nahlížen a jaká kritéria jsou při jeho posuzování uplatňována.

V další části práce se již věnuji konceptuálnímu designu. Představuji v ní okolnosti jeho vzniku a pokouším se tuto specifickou oblast designu vymezit tak, aby byly definovány hranice mého výzkumu. Krátce se věnuji také vztahu

konceptuálního designu k volnému umění, což taktéž napomáhá k určení hranic předmětu mého zkoumání. Poté už se zaměřuji na hlavní cíl mé práce, a sice konceptuální tendence v současném českém designu. Na základě výzkumu a rešerše české designérské tvorby posledních let sleduji několik zásadních tendencí. Jedním z často zpracovávaných témat je příroda a environmentální otázka, tedy práce s přírodními materiály i samotnými přírodninami, design zasazený do širších environmentálních projektů či práce kriticky reagující na péči o životní prostředí. Dalším tématem je tendence k navazování a aktualizaci historických stylů či práce s ikonickými designérskými objekty minulosti. Třetí výraznou tendencí je uplatňování humoru, nadsázky či příběhu jako konceptu v designu. Na konci práce také zmiňuji konceptuální přístup založený na experimentu s materiálem a technikami jeho zpracování. Podrobněji se také věnuji vybraným tvůrcům či designérským projektům, jejichž tvorba představuje v rámci zpracovávaného tématu významný podíl.

1. Přehled literatury

Současný český design není častým předmětem odborného zkoumání teoretiků a historiků umění a užité tvorby. Potýkáme se tak s nedostatkem literatury na toto téma i omezeným teoretickým zázemím. Ojedinelé případy tvoří několik publikací či sborníků vzniklých na akademických půdách uměleckých a uměleckoprůmyslových škol. Jde například o teoretické publikace vydávané Fakultou umění a designu University Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem jako je sborník textů *Kritika krásy: kritéria hodnocení výtvarného umění a designu* z roku 2010, v rámci kterého se teoretickým přístupům i teorii a historii konceptuálního designu věnovala Eva Grochová a vztahu volného umění a designu teoretik Ludvík Hlaváček. Dále pak publikační činnost Vysoké školy uměleckoprůmyslové v Praze. Mezi významné zdroje patří například sborník *Design: aktualita nebo věčnost? Antologie textů k teorii a dějinám designu* z roku 2005 obsahující texty převážně zahraničních autorů. Dále pak vydané sebrané teoretické texty s názvem *Funkcionalismus, design, škola, trh. Čtrnáct textů o problémech teorie a praxe moderního designu* českého teoretika a historika designu Jana Michla žijícího od roku 1981 v Norsku, kde působí jako profesor na Vysoké škole architektury a designu v Oslu. Cenným zdrojem je i publikace editovaná teoretičkou designu Ladou Hubatovou-Vackovou ohlížející se za zaniklým zlínským pracovištěm Vysoké školy uměleckoprůmyslové *Zlínská umprumka* z roku 2013. Dalšími zdroji informací pocházejících z akademického prostředí jsou pak tištěné materiály vydávané každoročně téměř každou vzdělávací institucí se zaměřením na design, a to přehled diplomových či klauzurních prací, které na těchto školách vznikly.

Teorii designu se vztahem k současnosti se zabývá i slovenský teoretik Zdeno Kolesár známý svojí přehledovou publikací *Nové kapitoly z dějin dizajnu*. K současnému designu se však vyjadřuje i v příležitostných odborných člancích či katalogích výstav, na kterých se podílí. Z českých odborníků zabývajících se současnou designérskou tvorbou bychom ještě mohli jmenovat kurátorku Uměleckoprůmyslového muzea v Praze Ivu Knobloch specializující se zejména na grafický design, dále pak prof. Jiřího Pelcla, designéra a teoretika

produktového designu, který je autorem publikace *Design: Od myšlenky k realizaci* z roku 2013 nebo bilanční knihy *Český design 1995 - 2000*.

Pro pochopení současné designérské tvorby je důležité zabývat se i situací v 80. a 90. letech, zejména pak postmoderně orientovanou skupinou Atika. Jejich činností se zabývá jak publikačně, tak výstavními projekty Dagmar Koudelková, autorka publikací *Atika 1887-1992: emoce a forma* nebo *Jiří Pelcl x design: subjective x objective*. Cenným zdrojem informací o designu tohoto období jsou i publikace vydávané odborníky, kteří se sdružovali kolem Design Centra ČR zrušeného v roce 2007. Přední místo mezi nimi zaujímá dodnes v oblasti designu aktivní Lenka Žižková, spoluautorka publikace *Český interiér a nábytkový design 1989-1999*. Dnes publikuje především na webových stránkách organizace DesignCabinet, kterou vede a v rámci které organizuje Národní cenu za studentský design. Její webové stránky také představují důležitý zdroj informací o vznikajícím studentském designu.

Oblíbené jsou také popularizační publikace zabývající se českým designem, které si nekladou nárok na odborný či kritický pohled na tuto oblast. Mezi nimi bych jmenovala publikace Terezy Bruthansové *Czech 100 design icons* z roku 2005 a o dva roky později vydanou knihu *Český design 01*, které jsou postaveny především na kvalitním obrazovém materiálu a zabývají se zejména kultovními designérskými pracemi minulosti i současnosti.

Reflexi současného designu vznikajícího v českém prostředí přinášejí v rámci různých výstavních projektů teoretici designu nejmladší generace, mezi nimi například Jen Kratochvíl, na konceptuální design zaměřující se Adam Štěch nebo Darina Zavadilová, kurátorka výstavy *Přes práh: Interiér jako umění v současném českém designu* prezentované v roce 2013 v Galerii středočeského kraje v Kutné Hoře, ke které vzniknul i krátký doprovodný text.

Spíše informativní charakter mají pak online média zaměřená na design, jako je DesignMagazin.cz, Czechdesign.cz, Designportal.cz, nově také DesignReader.cz, který sdružuje i texty kriticky reflektující současnou designérskou tvorbu.

Přehled o současném českém designu lze také získat z katalogů či drobných textů k výstavám zaměřených na současný design, které pořádá například Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, Občanské sdružení CZECHDESIGN.CZ, galerie Křehký, organizace designSUPERMARKET nebo příležitostně i galerie a muzea zaměřující se převážně na volné umění - Moravská galerie v Brně, Galerie hlavního města Prahy či Galerie středočeského kraje v Kutné Hoře.

Dalším přehledovým zdrojem jsou pak materiály vzniklé u příležitosti různých designérských soutěží nebo veletrhů, ke kterým patří například ročenka cen Czech Grand Design nebo katalogy každoroční přehlídky designu Designblok.

Literatura zaměřující se obecně na vývoj konceptuálního umění a designu nabízí bohatší spektrum titulů. V teoretické úvodní části práce se opírám o odborné práce zahraničních autorů, jako je publikace Davida W. Galensona *Conceptual Revolutions in Twentieth-century Art* z roku 2009 a o monografické práce věnující se podrobně dílčím tématům, jako je například práce dua Sanouillet a Peterson *The Writings of Marcel Duchamp*. Dále pak zásadní texty konceptuálního umění autora Sol Lewitta *Paragraphs on Conceptual Art* z roku 1967 a *Sentences on Conceptual art* z roku 1969.

2. Vývoj konceptuálního umění

Konceptuální přístup k umění má kořeny hluboko ve 20. století. Tradičně jsou hledány už na začátku roku 1912, kdy Pablo Picasso vytvořil koláž oválného tvaru, kde použil kus voskovaného plátna, aby napodobil výplet židle. Jak později vysvětlil John Golding, jeden z předních odborníků na Picassovo dílo, jednalo se o první malbu, ve které byl použit externí objekt. Tento vynález koláže, techniky, která předpokládá užití již existujících materiálů nebo objektů jako součást dvourozměrného uměleckého díla,¹ znamenal zásadní odklonění od tradiční malby pěstované od dob renesance a představuje také archetypální konceptuální inovaci ve vývoji umění.² Picassův přístup ke koláži posunul ještě dál George Braque, který v technice zvané „papier collé“ používal papír, látku nebo jiné materiály tak, že samy o sobě představovaly určité objekty. Inovace francouzských kubistů měla také zásadní vliv na ruské konstruktivisty. Když Vladimir Tatlin v roce 1913 navštívil Picassův ateliér, kde měl možnost vidět trojrozměrné kubizující práce z kusů papíru, kovu a drátu, začal po návratu vytvářet sochy a objekty (tzv. „counter-relief“) ze stejných materiálů, které systematicky organizoval do forem pomocí geometrického plánování. Stal se tak zakladatelem konstruktivismu, kdy slovo konstrukce bylo ruskými umělci užito k vyjádření jak procesu vytváření umění, tak výsledku tohoto procesu.³

V roce 1913 má počátky také myšlenka, která zásadně ovlivnila další vývoj umění 20. století, zejména pak konceptuální přístup k němu. „V roce 1913 jsem dostal šťastnou myšlenku roztočit kolo od bicyklu na kuchyňské stoličce a dívat se, jak se točí...“⁴ později vzpomínal Marcel Duchamp. Uvedl také, že o dva roky později na zakoupenou lopatu na sněh napsal nápis „*In Advance of the Broken Arm*“. V této době můžeme hledat počátky jeho „readymade“ objektů, které vyvrcholily odmítnutím organizace American Society of Independent Artists vystavit Duchampův zakoupený porcelánový pisoár popsany fiktivním

¹ TURNER 1996, 557

² GALENSON 2009a, 113

³ GALENSON 2009a, 114–115

⁴ SANUILLET/PETERSON 1973, 141

jménem R. Mutt a pojmenovaný Fontána.⁵ Tato aféra následně vyvolala debatu o hranicích umění, která byla pro další vývoj naprosto zásadní. Později pak Duchampův konceptuální přístup ovlivnil celou generaci umělců. Pro design měla jeho tvorba velký význam v práci se sériově vyráběným průmyslovým produktem.

Důležitou vývojovou fází bylo také hnutí dada, které vzniklo během první světové války, paralelně s postupným objevováním konceptu Marcelem Duchampem, od června roku 1915 působícím v New Yorku. Jean Arp, jeden ze zakladatelů první dada skupiny v Curychu, vytvořil první dílo nazvané „biomorph“ v roce 1915 nebo 1916. Šlo o objekty tvarované na základě automatismu inspirované rostlinami a primitivními zvířecími formami. Dále také navrhnul nový typ reliéfu na pomezí malby a sochy, který začal nazývat „constructed paintings“. Automatismus jako tvůrčí princip využíval také při tvorbě koláží, když zafixovával kousky papíru tak, jak náhodně dopadly na povrch. Médium koláže posunul dále také německý umělec Kurt Schwitters, který je v letech 1918–1919 začal vytvářet ze zbytků odpadního papíru a dalších vyřazených materiálů. Tento přístup označoval slovem „merz“, což vzniklo díky koláži nazvané *Merzbild* poskládané odstříhnutím reklamního inzerátu banky „the Kommerz-und Privatbank“, kde takto slabika zaznívá. Používání individuálních jednotek nejrůznějších materiálů konstruktivním způsobem bylo základním principem jeho práce, kterou považoval za naprosto osvobozenou od všech zažitých a pro něj svazujících hranic v umění.⁶ Zajímavou realizací v duchu Schwittersova „merz“ přístupu byl v roce 1923 započatý projekt *Merzbau*. Šlo o obrovskou sochařskou asambláž zkonstruovanou z odpadového materiálu a omítky zabírající část jeho bytu a zároveň ateliéru v Hannoveru.⁷

Hnutí dada zásadně ovlivnilo konceptuální přístup k umění. Změna v nahlížení na proces vzniku uměleckého díla a nabývání důležitosti tohoto procesu vzhledem k výslednému dílu, mělo za následek rozvoj nových uměleckých

⁵ GALENSON 2009a, 114–115

⁶ GALENSON 2009a, 117–118

⁷ TURNER 1996, 197

technik. V roce 1919 vznikla například technika fotomontáže, hojně využívaná k politickým a sociálním komentářům a satíře. Vývoj v oblasti fotografie byl v této době významně posunut také americkým fotografem Man Rayem nebo maďarským umělcem Lászlem Moholy-Nagyem, kteří se zaměřovali na zachycení pohybu a světla netradičním způsobem fotografování. V roce 1925 Max Ernst v Německu vytváří první frotáž a považuje ji za ekvivalent „automatického psaní“.⁸ S postupujícími dvacátými léty a plně pak na počátku let třicátých se pozornost čím dál více zaměřovala na kinetické umění započaté už roztočeným Duchampovým kolem od bicyklu. S kinetickým uměním začal experimentovat již zmíněný László Moholy-Nagy, autor pohyblivých soch. Američan Alexander Calder zase vytvářel kinetické předměty zkonstruované ze zavěšených vyvážených kusů plechu, které nazýval „mobile“.⁹

V roce 1946 argentinský umělec Lucio Fontana začal všechny své práce od malby, přes sochy až po architekturu nazývat „spatial concepts“ (prostorové koncepty), a to z následujících důvodů. Za prvé chtěl potříit hranice mezi uměleckými žánry. Za druhé pak, a to je pro konceptuální přístup k umění zásadní myšlenka, která byla později rozvinuta dalšími umělci, chtěl zdůraznit, že v jakémkoli formátu uměleckého díla šlo na jeho počátku primárně o mentální koncepci, a to ještě předtím, než došlo k fyzické realizaci díla. V roce 1949 pak do uměleckého vývoje vnesl otázku prostředí, když v milánské galerii vystavil své dílo s názvem *Black Environment* – zatemněná místnost, v níž ze stropu visely abstraktní tvary pokryté fosforeskujícím lakem. Umělecké dílo bylo tvořeno celým prostorem galerie, která obklopovala diváka. Šlo o další z jeho „prostorových konceptů“, ve kterých se snažil překonat tradiční umělecká média – malbu a sochu, užitím barvy a forem v okolním prostoru.¹⁰

Otázka koláže a modifikace této techniky byla stále aktuální i na konci čtyřicátých let. S konceptem tzv. „déchollage“ přišli dva francouzští umělci Raymond Hains a Jacques de la Mahé Villeglé, kteří snímali pásy potrhaných

⁸ GALENSON 2009a, 119

⁹ GALENSON 2009a, 120

¹⁰ GALENSON 2009a, 121

plakátů ze zdí a plotů a přenášeli je na plátno.¹¹ Experimentální přístup k malbě na plátno měl i americký abstraktní expresionista Jackson Pollock. Od konce čtyřicátých let až do své smrti v roce 1956 rozvíjel experimentální techniky spočívající v kapání či lití barvy na plátno a používání kartáčů, tyčí a dalšího náčiní k rozprostření barvy.¹² Jeho „akční malba“, jak se označení pro jeho techniky ustálilo, byla součástí duševního prožitku a naprostého fyzického poddání se procesu tvorby.

Na začátku padesátých let pojmenoval experimentální umělec Jean Dubuffet další umělecký formát - asambláž. Na rozdíl od koláže jde o trojrozměrné objekty, ve kterých jsou použité předměty, materiály či přírodniny neumělecké povahy. Ačkoli dal této technice název až Jean Dubuffet v roce 1953 a ačkoli tímto pojmenováním nejprve označoval své dvourozměrné práce - litografie z koláží roztrhaných fragmentů různých barevných a potisknutých papírů, teorie umění později začala rozlišovat pojmy koláž a asambláž především na základě počtu rozměrů. Koncept asambláže však umožňuje zahrnovat široké spektrum technik a šíří tohoto uměleckého formátu poprvé komplexně představila už v roce 1961 výstava *The Art of Assemblage* prezentovaná v Museum of Modern Art v New Yorku.¹³ Díla, která se zde objevila, měla podle autora výstavy Williama Seitze dvě základní charakteristiky: byla tvořena spíše připevňováním různých částí než klasickými technikami malby, kresby, modelování či řezby; vcelku či z části jsou jejich základními prvky přírodní či vyrobené materiály, objekty nebo fragmenty neumělecké povahy.¹⁴

Do vývoje vícedimenzionálních uměleckých děl významně přispěl také americký umělec Robert Rauschenberg, jehož tzv. kombinované malby, kterým jednoduše říkal „combine“, v sobě obsahovaly reálné objekty. Nejprve šlo o malby, které byly prezentovány klasicky přidělané ke stěně (*Bed*, 1955), později se od ní však odpoutaly a stály volně v prostoru (*Monogram*, 1959). Označení

¹¹ GALENSON 2009a, 121

¹² TURNER 1996, 167

¹³ TURNER 1996, 615–616

¹⁴ SEITZ 1961, 150

pro tento konceptuální přístup se mimo Rauschenbergovy práce neujalo, významně jím však ovlivnil uměleckou scénu.

Švýcarský umělec Jean Tinguely se již na počátku své kariéry v padesátých letech začal zabývat kinetickými sovkulturami, které využívaly princip náhody při uměleckém procesu. Od roku 1955 vytvářel stroje, které produkovaly kresby a malby, jež měly demonstrovat nikdy nekončící proces vzniku uměleckého díla a existenci jeho vlastního života jako kreativní síly.¹⁵

Nové umělecké formáty a techniky v padesátých letech dvacátého století nebyly výjimkou. K dalším patří tzv. „achromes“ italského konceptuálního umělce Piera Manzoniho, definované jako „*monochromní práce s neutrálním povrchem, které důrazně postrádaly jakoukoli metaforu*“.¹⁶ Byly motivované autorovým zájmem o nekonečno, jejich povrch byl většinou bílý, volba barvy však v sobě neskrývala žádnou symboliku, šlo o „*bílý povrch, což je jednoduše bílý povrch a nic jiného*“.¹⁷ V Paříži zase umělec bulharského původu Christo Javaheff začal vytvářet obalené objekty. Začínal s balením plechovky od barvy do plátna, obvazoval je provázkem a potahoval lakem.¹⁸ Později v šedesátých letech obaloval také objemnější předměty, dokonce i budovy jako Říšský sněm v Berlíně, část australského pobřeží nebo Pont Neuf v Paříži, které patřily k významným příkladům environmentálního umění.

V roce 1959 započal fenomén uměleckého vyjádření zvaný „happening“. Stalo se tak, když americký umělec Allan Kaprow pojmenoval novou formu performance právě tímto označením a realizoval první happening nazvaný *Eighteen Happenings in Six Parts* realizovaný v the Reuben Gallery v New Yorku. Tyto původní happenings vyznačující se spontánností, neopakovatelností, nestrukturovaností jejich začátku, průběhu i konce, aktivním zapojováním publika a principem náhody, který hrál zásadní roli v jeho průběhu, získaly v

¹⁵ HULTÉN 1975, 28

¹⁶ ARNASON/MANSFIELD 2010, 516

¹⁷ CELANT 1975, 132

¹⁸ GALENSON 2009a, 123

šedesátých letech velkou oblibu, staly se součástí populární kultury a byly často středem pozornosti masových médií.¹⁹

Ještě na konci padesátých let zaznamenáváme počátek fenoménu, který ovlivnil umění 60. let a jeho další vývoj. V roce 1959 dvojice umělců Wolf Vostell a Nam June Paik ve svých environmentálních pracích poprvé použili televizory, což znamenalo první využití masového média tohoto formátu v umění. Paik předpověděl další vývoj, když tvrdil, že „jako kolážové techniky nahradily olejové malby, katodové trubice nahradí plátno“.²⁰ V roce 1965 zakoupil novou ruční video kameru značky Sony, což je také považováno za symbolický vznik videoartu.²¹ Video se stalo důležitým médiem v dalším uměleckém vývoji a je jím dodnes.

Dalším tématem je pak vztah mezi vytvářením a destrukcí v umění. Diskuzi v této oblasti v roce 1959 započal Gustav Metzger, když vydal manifest nazvaný *Auto-Destructive Art*. V jeho pojetí šlo o veřejné monumenty vytvořené spoluprací umělců a vědců, které by symbolizovaly rozpad a pohromy vyplývající z politického a technologického rozvoje studené války. Reálně takové objekty nebyly nikdy vytvořeny. Tato diskuze však byla inspirací pro další umělce, například pro Jeana Tinguelyho, který vytvořil autodestruktivní kinetickou asambláž *Homage to New York* z odpadních a nalezených objektů, která se sama zničila během performance realizované v Museum of Modern Art. Ve výtvarném umění tento destruktivní princip velkou odezvu nenašel, inspiroval však hudební umělce, kteří začali na jevištích destruovat své nástroje před publikem.²²

Konceptuální umění se dynamicky vyvíjí v šedesátých letech, přičemž navazuje na zmiňované tendence a přístupy, které se v umění objevovaly od desátých let 20. století. Významně k tomu přispěl francouzský umělec Yves Klein, který právě v šedesátých letech vymyslel nové způsoby jak vytvořit obraz reprezentující lidské tělo „bez tíže“ v prostoru. Pod jeho vedením se nahé

¹⁹ GALENSON 2009a, 124

²⁰ ARNASON/MANSFIELD 2010, 594

²¹ GALENSON 2009a, 125

²² GALENSON 2009a, 125

postavy namočené do modré barvy otiskovaly na zavěšená plátna a zanechávaly na nich malbu kopírující jejich tělo. Klein tak činil ze svého hlubokého konceptuálního přesvědčení, že by umělci měli být autory idey díla, ne ho však osobně vytvářet. Jeden z účastníků takového uměleckého procesu, kritik Pierre Restany, výsledná díla pojmenoval označením „anthropometries“.²³ Dalším z Kleinových technik byly tzv. „cosmogonies“, malby vytvořené přírodninami, jako jsou listy, tráva a rostliny, které natíral barvou a obtiskl na plátno. Při procesu vytváření těchto „cosmogonies“ využíval také přírodní vlivy, jako je déšť, vítr, slunce či mráz, když je na své malby nechával působit, jako třeba na čerstvou malbu, kterou umístil na střechu svého auta, se kterým poté jel na výlet z Paříže do Nice. V roce 1958 zhmotnil svůj zájem o téma prostoru na výstavě nazvané *The Void* v Iris Clert's Paris gallery, která spočívala v prázdném prostoru. O dva roky později reagoval na tento koncept francouzský umělec, přítel Yvese Kleina, Arman, který v téže galerii zrealizoval výstavu s názvem *The Full* a zaplnil ji odpadem. Téma zaplňování prostoru zpracovával také v menším měřítku. Tyto převážně menší, stolní práce sestávající z vyřazených předmětů zakrytých plexisklem, nazýval „poubelles“ (popelnice). V roce 1960 pak začal vytvářet tzv. „accumulations“, nahromaděné množství jednoho typu sériově vyráběného předmětu denní potřeby, k jejichž tvorbě se inspiroval na bleších trzích i v kamenných obchodech s cílem zobrazit sílu skrývající se v mase podobných předmětů.²⁴ Kleinův a Armanův kolega César vytvářel objekty zvané „compressions“ vytvořené z automobilových součástek stlačených do zářivě barevných ocelových bloků. Tato technika má velmi blízko k dalšímu z přístupů rozvinutých v 60. letech – minimalismu. Ten se vyznačuje neosobní strohostí, prostým geometrickým uspořádáním i užitím průmyslově zpracovávaných materiálů.²⁵

Princip náhody při tvorbě uměleckého díla dále využila Francouzka Niki de Saint Phalle, která v roce 1961 začala vytvářet tzv. „shotreliefs“ tak, že střílela

²³ ARNASON/MANSFIELD 1998, 10

²⁴ VAN DER MARCK 1984, 59–63

²⁵ TURNER 1996, 645

z pušky na sáčky naplněné tekutou barvou, které po zasažení kulkou zbarvily pod nimi umístěné reliéfy.

V témže roce již zmiňovaný Piero Manzoni poprvé podepsal lidské tělo a prohlásil ho za umělecké dílo či žijící sochu, čímž rozšířil Duchampův koncept readymades z vyrobených předmětů na lidské bytosti. Tato tendence se projevila později v roce 1969, kdy dvojice umělců z Londýna Gilbert a George prohlásili sami sebe za žijící skulptury. V jejich umělecké tvorbě nejdříve šlo o performance, které nazývali „akce“. První z nich *The Singing Sculpture* spočívala ve zpěvu písně *Underneath the Arches* po dobu osmi hodin dva dny za sebou. Poté pracovali s širokým spektrem forem, jejichž cílem bylo zpřístupnit umění širokému publiku a prolamovat umělecká a sociální tabu. Jejich zaměření na umění jako performance a součást městského života ovlivnilo tehdejší mladé britské umělce včetně budoucího významného konceptualisty Damiena Hirsta.²⁶

Kromě performancí však byly ve středu pozornosti také objekty v nejrůznějších formách. Pop artový umělec Claes Oldenburg od roku 1962 vytvářel tzv. „soft sculptures“, které mu nejdříve sloužily jako pomůcky při happeninzích, které dělal. Brzy však začal dělat velké měkké látkové objekty znázorňující potraviny, a to včetně hamburgerů, kopečků zmrzliny či kousků dortů jako samostatná umělecká díla. Měkké, tvárné a poddajné objekty byly radikálním zásahem do klasického pojetí sochařství.²⁷

Radikálním zásahem do média malby zase přispěl německý umělec Gerhard Richter, který v roce 1962 vytvořil svoji první „photopainting“. Plátna, která maloval podle fotografií, se vyznačovala rozmazaností a zrnitostí starých fotek či amatérských snímků.

Trochu soliterní přístup měl anglický konceptualista John Latham se svou filosofií, která považovala jazyk za základní důvod a nástroj všeho útlaku a válek. Od roku 1964 tak vytvářel tzv. „skoobs“ (slovo book pozpátku), věže navršených knih, nositelů jazyka, které zapaloval.

²⁶ GALENSON 2009a, 126

²⁷ GALENSON 2009a, 127

V polovině šedesátých let se ustálil jednotný výraz „instalace“, kterým se od té doby označují tzv. „environmental works“, tedy práce s prostředím a prostorem, a to včetně asambláží a happeningů. Jde zpravidla o rozměrné, často celou místnost zaplňující instalace, které jsou velmi různorodé a jsou jedním z nejprogresivnějších uměleckých forem dodnes. Společným znakem jim je především užití různorodých objektů a obklopení diváka.²⁸

Během šedesátých let se ustálil také pojem performance jako označení pro multidisciplinární uměleckou aktivitu. Tato forma, kterou označuje, má historii už na počátku 20. století u futuristů a dadaistů. V pozdních šedesátých letech a sedmdesátých letech se tomuto médiu věnovali například německý performer Joseph Beuys, Američan Bruce Nauman nebo zmiňovaná dvojice Gilbert a George.²⁹

Robert Smithson, americký umělec, obohatil umění o další dva žánry. Prvním z nich jsou tzv. „earthworks“, poprvé Smithsonem zmíněné v roce 1969 a poté používané pro rozsáhlé zásahy do krajiny, které on i další umělci, jako jsou Walter De Maria nebo Michael Heizer, konstruovali v odlehlých územích. Tyto práce specificky souvisely s místem jejich vzniku a byly tak určeny k prezentaci ve vymezených lokalitách. Druhý termín „non-site“ používali pro umělecká díla podobného zaměření, určená však do galerijních či jiných vnitřních prostor. Šlo o materiály dokumentující krajinu či přímo přírodniny vyjmuté ze svého původního prostředí.

V roce 1968 opět přesunul pozornost k dvourozměrným uměleckým dílům americký minimalista Sol LeWitt, když začal vytvářet tzv. „wall drawings“, malby prováděné přímo na zeď s cílem učinit dílo dvourozměrné jak je to jen možné, přičemž vytvoření konstrukce pro malbu, která se pak následně na zeď pověsí, tomu podle Le Witta brání. Zároveň se drží Kleinovi myšlenky, když své wall drawings koncepčně vymýšlí, zatímco jejich realizaci nechá na kresličích. Kresby se pak mohou přemisťovat z místa na místo jejich znovu vyvedením na novou plochu, u každé však předpokládá, že bude existovat v jeden čas jen na

²⁸ GALENSON 2009a, 128

²⁹ GALENSON 2009a, 129

jednom místě.³⁰ Z hlediska teorie konceptuálního umění je právě Sol Le Witt zásadní postavou. Jako vedoucí člen Conceptual art movement pozdních 60. let 20. století v manifestu publikovaném v červnu roku 1967 v časopise Artforum ustanovil základní princip tohoto uměleckého proudu: „*V konceptuálním umění, idea nebo koncept je nejdůležitějším aspektem práce. Když umělec použije konceptuální uměleckou formu, znamená to, že veškeré plánování a rozhodnutí jsou učiněny předem a samotná realizace je jen formální záležitostí. Idea se stává hybatelem vytvářejícím umění. Tento druh umění není teoretický nebo pouze teorii ilustrující, je intuitivní, zahrnuje všechny typy mentálních procesů a je samoučelný. Obvykle není závislý na řemeslných schopnostech umělce.*“³¹

O dva roky později, v anglickém médiu Art-Language publikoval svých 35 vět o konceptuálním umění, kde dále rozvedl jeho definici. Mimo jiné se zde věnuje pozici diváka jako vnímatele konceptuálních děl, přičemž zdůrazňuje, že jejich vnímání je naprosto subjektivní a že dokonce ani umělec sám nemusí nutně rozumět své vlastní práci. Jeho vnímání tedy není ani lepší, ani horší než vnímání kohokoli jiného. Dále zdůrazňuje prvotnost myšlenky: „*Ve chvíli, kdy idea práce vznikne v umělcově vědomí a její finální forma je rozhodnuta, proces vzniku pak probíhá automaticky. Obvykle vzniká i mnoho postranních efektů, které umělec nemůže ztvárnit. Ty mohou být použity jako idey nových děl.*“³² Stejně jako nerelevantnost úrovně umělcových řemeslných schopností: „*Když se umělec naučí své řemeslo příliš dobře, vytváří příliš uhlazené umění.*“³³ Znevažuje také estetické kvality konceptuálních prací, které pro umělce tohoto směru nejsou rovny myšlenkové rovině díla, když prohlašuje, že banální myšlenky nemohou být „zachráněny“ krásným provedením.³⁴

V 70. létech se dostává ke slovu postmoderní pluralita názorů a s ní určité stírání rozdílů mezi užitou tvorbou a uměním. V této době také začínáme

³⁰ GALENSON 2009a, 129

³¹ LEWITT 1967

³² LEWITT 1969

³³ LEWITT 1969

³⁴ LEWITT 1969

mluvit o konceptuálním designu, který bude dále pojednáván v dalších kapitolách práce.

3. Teoretické přístupy k designu

Hodnocení a teoretické zkoumání designu obecně dodnes není pevně ukotveno, což je dáno tím, že jde o mladou disciplínu, která se i v současnosti dynamicky rozvíjí. Existuje několik možností, jak na tuto oblast na pomezí mezi uměním a mimouměleckým estetickým nahlížet. V teorii se setkáváme se čtyřmi základními přístupy a jejich kombinacemi.³⁵

Prvním z nich, který je v odborném diskurzu nejrozšířenější, definuje design jako intelektuální činnost. Jde tedy o určitou duševní aktivitu, obecně charakterizovanou jako plánování či navrhování, v užším smyslu pak tvarování nebo formování, které se zaměřuje na definování vztahu mezi funkcí a formou užitého předmětu.³⁶ The International Council of Societies of Industrial Design (ICSID) používá pro design následující definici: „*Design je kreativní činností, jejímž cílem je ustanovit mnohostranné kvality předmětů, procesů, služeb a jejich systémů v celoživotních cyklech. Proto je design ústředním faktorem inovativní humanizace technologií a kruciólním faktorem kulturní a ekonomické výměny.*“³⁷

Druhý způsob, jak může být design vnímán, je jeho chápání jako záměru. Tedy jako myšlenka, nápad, plán koncipovaný v ideální rovině, konkrétněji pak jako návrh formování výrobku.

Dále může jít o design jako artefakt, tedy již hotový produkt, což je velmi omezená definice nepřinášející teoretický přínos.³⁸

Poslední možností chápání termínu design je označení pro disciplínu jako celek, čili „*oblast praxe s její specifickou metodikou a výrobními prostředky*“ stejně jako nově se formující oblast teorie. Toto vymezení v sobě skrývá také pohled na design jako na službu.³⁹

³⁵ GROCHOVÁ 2010, 67

³⁶ KOLESÁR 2009, 19

³⁷ <http://www.icsid.org/about/about/articles31.htm>, vyhledáno 15. 4. 2014

³⁸ GROCHOVÁ 2010, 68

³⁹ GROCHOVÁ 2010, 68

Design, ať si k vyložení tohoto pojmu zvolíme jakýkoli přístup, v sobě skrývá různé roviny. Jsou jimi funkce estetická a funkce praktická. Kromě nich však nacházíme v různé míře ještě další, a to rovinu teoretickou a symbolickou.

Zrod designu jako disciplíny je neodmyslitelně spjat s průmyslovou revolucí, která započala v 18. století a pokračovala ve století devatenáctém. V této době se zformovala specializovaná profese designéra. Práce designéra však v sobě spojovala pracovní postupy a poznatky z výrobních odvětví, jejichž tradice a historie sahá až do starověku.⁴⁰ Vyčlenění tohoto oboru a také samotné uvědomění si komplexnosti celé disciplíny datujeme právě do období vědeckotechnických vynálezů a industriální revoluce.

Základy průmyslového designu tak jak jej vnímáme v současnosti, stejně jako teoretická základna této disciplíny, však byly položeny spíše až v modernismu. Přesněji v široce chápaném významu tohoto označení datovaného od počátku 20. století do konce padesátých let. Toto období se stalo významnou vývojovou etapou celého odvětví. Modernismus byl pro design v teoretické rovině zásadní tím, že poprvé vyslovil pro design naprosto zásadní myšlenku ideálního vyvážení obou jeho funkcí – funkce estetické a praktické.⁴¹

⁴⁰ KOLESÁR 2009, 18

⁴¹ GROCHOVÁ 2010, 70

4. Konceptuální design

4.1. Vznik konceptuálního designu

Konceptuální design je poměrně mladým fenoménem, který se objevil s počátkem postmoderny v 70. a 80. letech dvacátého století. Tak jako v oblasti volného umění, i v designu šlo o přístup vycházející z negativní reakce na období modernistické. V užitě tvorbě – architektuře a designu, se tyto tendence projevíly možná ještě výrazněji, neboť moderna se právě v těchto disciplínách uplatnila velmi svébytně. Postmodernisté reagovali především na strohost, uniformitu, pevný řád a sterilitu modernistických interiérů a předmětů, která podle nich nebrala v potaz lidské měřítko a rezignovala na potřeby jednotlivce. Už v 50. a 60. letech můžeme vysledovat reakce na tento přístup tendencemi k větší diverzitě produktů, které byly navíc podpořeny uvedením nových materiálů na trh, jako byl například plast. Ty umožnily tvarové i barevné odlišnosti a tím pádem větší přizpůsobitelnost individuálním uživatelům. Jistý zlom pak nastává v 70. letech, kdy začaly působit radikální designérské postmoderní skupiny, jako byly Archizoom, Studio Alchymia, v němž působila významná osobnost postmoderního designu Alessandro Mendini, nebo dnes již legendární a stále produktivní italské studio Memphis.⁴² To přišlo na scénu v roce 1981 z iniciativy italského designéra a architekta Ettore Sottsass a skupiny milánských architektů, kteří se zabývali právě novými přístupy k interiérům a designu. Jejich přístup k navrhovaným předmětům vystihnul samotný Sottsass: „*Navrhli jsme konkrétní objekty, abychom vyjádřili abstraktní myšlenky... a všechny skončily v uměleckých galeriích.*”⁴³ Právě přehodnocení dosavadních estetických hodnot a kritérií v umělecké oblasti přineslo potlačení rozdílů mezi volným uměním a designem. Od principu unifikace a zjednodušování tak v tomto období došlo k zásadní změně paradigmatu a hlavním principem se stala diverzifikace. Hlavní inspirací byl pro postmodernu kýč, popkultura a ornamentika historických slohů, které používala v nepředvídatelných kombinacích.⁴⁴ Tvary předmětů, které byly designéry navrhovány, vycházely z jejich užitkové funkce jen okrajově. Mnohem

⁴² GROCHOVÁ 2010, 73

⁴³ <http://www.artnau.com/2012/10/memphis-milano/>, vyhledáno 15. 4. 2014

⁴⁴ GROCHOVÁ 2010, 74

podstatnější byly pak lingvistické nebo sémiotické významy těchto forem společně s emocionálním charakterem.⁴⁵ Pro vývoj konceptuálního přístupu k designu byl také zásadní precedent, který byl zaveden v rámci postmoderního designu a který přetrvává až do současnosti. A sice limitované série výrobků, jedinečné autorské kousky, originální inovativní návrhy, které zpravidla více než praktickou funkci sledují funkci estetickou. Vedle masové výroby tak začali jednotliví designéři či malá studia produkovat tyto omezené série, což autorům dovolilo experimentovat s formou, s materiály i technikami.⁴⁶ Výsledná práce se tak čím dál tím více stávala zhmotnělým vyjádřením autorovy myšlenky, což dalo vzniknout konceptuálnímu designu.

4.2. Vymezení konceptuálního designu

Vymezení této specifické oblasti designu je komplikovanou záležitostí. Je však nutné, pokud chceme tyto tendence hodnotit. Absence obecně přijímané definice konceptuálního designu nechává prostor pro názorovou pluralitu a zároveň vyžaduje opatrnost při hodnocení takových tendencí. Jisté je, že v případě konceptuálního designu se kritéria pro jeho hodnocení v mnohém kryjí s kritérii pro oblast volného umění.

Často je vyzdvihován důraz na estetickou rovinu konceptuálního designu, která je nadřazena praktické funkci předmětu a jako první poutá pozornost recipienta, čímž funkci užitnou nechává v pozadí. Definovat konceptuální design pouhou nadřazeností funkce estetické je však nedostačující a máme-li charakterizovat tento proud co nejkonkrétněji, je důležité zabývat se tím, jakou roli má v procesu vzniku předmětu idea a jaký má tato idea vztah k jeho praktické funkci. Tento přístup bude také stěžejní pro definování konceptuálních tendencí v současném českém designu, kterým je tato práce věnována.

Wolfgang Welsch definuje konceptuální design skrze momenty, kterými působí na své potenciální uživatele, spíše však recipienty. Jsou jimi fikce, příběh,

⁴⁵ BYARS 1994, 447

⁴⁶ GROCHOVÁ 2010, 74

metafyzika a vize.⁴⁷ Je to právě idea, myšlenka, vize, kterou designér zhmotňuje do designérského objektu či je tento objekt, jeho vyvedení, prostředkem k vyjádření právě takového myšlenkového konceptu. Nejde však jen o ideu s přímým vztahem k užití funkci takového předmětu, např. v případě designu židle v rámci konceptuálního designu není primární ideou zhmotnit objekt určený k sezení. K této rovině je během procesu jeho vytváření přihlíženo a vystupuje spíše na pozadí. Ve výsledné práci tak často můžeme najít pouze náznaky praktického využití, které neumožňují objekt standardně použít. Užitečná funkce se ale také může stát součástí ideového konceptu a ovlivňovat ho. Není to však podmínkou.

4.3. Konceptuální design a jeho vztah k umění

Konceptuální design ze své podstaty velmi úzce hraničí s volným uměním a je třeba se věnovat jejich vzájemnému vymezení. Často se objevují názory, že současná obecná neschopnost chápat, hodnotit a vnímat volné umění, tedy neschopnost přijmout „neužitečné umění“⁴⁸, má za následek vzestup designu jako nového, atraktivního a snadněji uchopitelného oboru. V oblasti designu je tak „podezřelý pojem krása vyvažován srozumitelným pojmem užitečnost“.⁴⁹

Vztah užívání a umění však není tak navzájem se vylučující, jak by se na první pohled mohlo zdát. Již Platon ve svém dialogu Hippias dochází k závěru, že krása je určena mírou vhodnosti pro užívání.⁵⁰ Ačkoli včlenění designu do kategorie umění nemá opodstatnění, jeho umělecký charakter je legitimním tvrzením. Ne však bez podmínek. Současný český teoretik umění Ludvík Hlaváček se ve své stati nazvané *Je design umění? Design místo umění?* věnuje právě této problematice. Dospívá k závěru, že rozhodující silou v této zásadní otázce je osobní umělcovo porozumění současné sociální a dějinné situaci.⁵¹ Tento přístup však není vlastní jen umělcům, ale také designérům, což se právě v konceptuálním designu projevuje o to silněji.

⁴⁷ WELSCH 1993, 151

⁴⁸ HLAVÁČEK 2010, 13

⁴⁹ HLAVÁČEK 2010, 13

⁵⁰ PLATON 2010, 13

⁵¹ HLAVÁČEK 2010, 13

Z uměleckých disciplín má design svojí charakteristikou objektu nejbližše soše. Konceptuální design kombinuje velmi úzce praktickou funkci s funkcí symbolickou, což v některých případech naprosto praktický účel potlačuje a dostává se tak do těsné blízkosti objektům sochařským. Přestože praktická rovina těchto objektů zůstává zachována pouze v podobě pozůstatku či v rovině čistě symbolické, je touto podmínkou reference k určitému užitému účelu konceptuální design formálně omezen. Další rovinou, kde se design se sochařským dílem rozchází, je rovina haptická, která u soch chybí. V některých případech ji zde také nacházíme, účel a záměr takového dotýkání taktilního umění je však jiný než u designérských objektů.⁵²

Přímo na hranici mezi uměním a designem pak nacházíme umělecká díla s prvky užité funkce a naopak design s výraznou uměleckou hodnotou. Jde však o velmi specifické artefakty, u kterých by hledání přesného vymezení nemělo své opodstatnění.

4.4. Význam konceptuálního designu

Jaký má dnes konceptuální design význam? Bylo by nasnadě říci, že díky potlačování funkce praktické, ztrácí konceptuální design smysl v rámci oblasti užité tvorby a stává se pouze okrajovou záležitostí či jakýmsi extrémním proudem řítícím se do slepé uličky. Jak se však ukazuje, na vývoj designérské tvorby má zásadní vliv a je pro její vývoj stěžejní.

Jak již bylo řečeno, na úrovni konceptuálního designu je nechán významný prostor pro experiment. Jelikož není nutně svázán kritériem funkčnosti a užitnosti, má designér volnost experimentovat tvarově, zkoumat užití do té doby pro tyto účely nevyužívaných materiálů, různě je kombinovat či inovovat techniky jejich zpracování a procesy výroby.

S příchodem konceptuálního designu byly také zpochybnovány dosavadně platné estetické normy, které byly (a jsou dodnes) často vědomě porušovány na úkor kritéria originality. To s sebou nese diverzifikaci produktů na trhu a také

⁵² GROCHOVÁ 2010, 76

⁵² BYARS 1994, 447

větší množství tzv. přátelského designu, který právě prostřednictvím estetické funkce oslovuje potenciální zákazníky. Tento přístup přispívá k větší svobodě myšlení a zprostředkovává recipientům i emotivní funkci, na rozdíl od strohosti a univerzality modernistů.⁵³

Konceptuální design s sebou nese také možnost zabývat se v jeho rámci tématy, které s designem zdánlivě nesouvisí. I předměty každodenní potřeby tak v sobě mohou skrývat aktuální témata, symboly doby nebo sociální kritiku. Tento přístup umožňuje zasazovat obor designu do širších kulturních, sociálních a ekonomických souvislostí.

Pokud se ptáme po smyslu konceptuálního designu, nacházíme ho tedy v jeho schopnosti poskytnout prostor pro experiment, čímž dochází k inovativním a originálním řešením. Konceptuální design se tak stává nositelem nových forem. Z těch se stávají významné inspirační zdroje pro celou oblast designu, včetně běžné průmyslové sériové výroby.

⁵³ GROCHOVÁ 2010, 74–75

5. Konceptuální tendence v současném českém designu

Pro současnou teorii aktuální české umělecké a designérské scény, kterou reprezentují převážně teoretici a kurátoři nejmladší generace, je propojování uměleckých forem a designu velkým tématem. Obecným konsenzem se zdá být názor, že hledání hranic mezi těmito disciplínami dnes už pozbývá smyslu a pro oba obory je kontinuální vývoj těsně vedle sebe se sílícími tendencemi k hlubší syntéze přirozeným jevem. Pojem „art design“, který se v souvislosti s touto problematikou často vyskytuje, v odborných diskuzích neobstál, neboť symbióza umění a designu existovala vždy.⁵⁴ „...vzájemné propojování a funkční symbióza mezi jednotlivými médii umění, řemesla, průmyslové výroby a navíc konceptuálního smýšlení, dalšího z odkazů rané modernity, se již na poli vizuální kultury zcela etablovalo. Hranice jsou pokořeny a volný pohyb myšlenek probíhá zcela bez omezení.“⁵⁵ popisuje aktuální situaci na scéně mladý teoretik Jen Kratochvíl. O umění a designu jako o propojených nádobách hovoří také teoretička Šárka Koudelová: „V době, kdy uměním může být cokoli a propojování jednotlivých forem, tendencí i médií už nikoho rozhodně nemůže překvapit, se zdá téměř zbytečné lamentovat nad konexí umění s designem, jsou to ostatně propojené nádoby. Zjednodušeně řečeno, důvodem, proč uměním může být cokoli, je autorovo vědomí. Vědomí o vytvoření artefaktu, ale hlavně o souvislostech a asociacích, které činí unikátní kousek i ze zdánlivě banálního předmětu či procesu.“⁵⁶ Svěbytnost autora, ať designéra či umělce, jeho vědomí ve spojení s širšími souvislostmi a kontextem, jsou pro Šárku Koudelovou argumenty, které obstojí při obhajobě konceptuálního designu.

Osobnost designéra a aktuální potřebu multidisciplinarity jeho práce silně vnímá také Jen Kratochvíl: „Práce designéra je prací umělce, prací konstruktéra, prací technika, prací marketingového stratéga a mnohých dalších. Schopnost zhmotnit vlastní ideje v tvaru konečného objektu znamená nejen disponovat širokou škálou imaginace ale také dalekosáhlými znalostmi napříč

⁵⁴ ŠTĚCH 2013

⁵⁵ KRATOCHVÍL 2013, nepag.

⁵⁶ KOUDELOVÁ 2013

*různými obory.*⁵⁷ Kromě vizí a idejí designér také musí disponovat schopností zhmotnit tyto myšlenkové pochody do předmětu, a to nejen z hlediska estetického, ale také funkčního. Kromě uměleckého cítění jsou stěžejní i znalosti technické a konstrukční, znalost materiálů i procesů výroby a zpracování. V poslední době sílí také nutnost znalosti cílového uživatele a trhu, na který své výrobky umístí, což s sebou nese náročné požadavky na ovládání marketingových strategií, komunikace a mnohých dalších, patřících tradičně spíše do oblasti managementu a podnikání. Často se tak děje také ve spolupráci s firmami, výrobními podniky, marketingovými agenturami a někdy i galeriemi.

Otázka nutnosti funkčnosti designérských objektů je však dnes zpochybňována a relativizována. „*Krásná konvice na čaj, ze které nelze čaj nalévat může být jedinečným plodem kreativity, chybí jí však podstatný prvek k harmonii jejího celkového vyznění. I v takovém případě je však možné řešení. S dostatečně důmyslným obsahovým konceptem, který autor do její formy vloží, může přesvědčit, že o čaj v jejím případě skutečně nejde a máme se obdivovat spíše myšlenkám, které zhmotňuje, než jejímu všednímu fungování.*“⁵⁸ Tato definice konceptuálního designu pocházející z českého prostředí vystihuje problematiku rezignování na funkční stránku předmětu velmi přesně a popisuje také podmínky, za kterých je to možné.

Příznivé podmínky pro vznik konceptuálního designu poskytuje v současnosti v českém prostředí především akademická půda. Vysoké umělecké školy představují významný zdroj těchto tendencí, a to z několika důvodů. Předně je zde poskytován velký prostor pro experiment a zkoumání nových možností designérské práce i přístupů k designu jako takovému. Vedoucí jednotlivých ateliérů jsou často sami produktivními designéry a silnými osobnostmi na poli českého designu, jako například prof. Jiří Pelcl (vedoucí Ateliéru designu nábytku a interiéru na pražské UMPRUM), prof. Bořek Šípek (působící v Ateliéru designu prostředí na FA TU v Liberci), doc. Rony Plesl (vedoucí Ateliéru skla na pražské UMPRUM) a řada dalších. Každý k vedení studentů

⁵⁷ KRATOCHVÍL 2013, nepag.

⁵⁸ KRATOCHVÍL 2013, nepag.

přístupuje svým způsobem, spojujícím prvkem je ale právě prostor pro hledání samotných hranic designu a inovativních řešení, často s přesahy do volného umění.

Maxim Velčovský, vedoucí Ateliéru keramiky a porcelánu na pražské UMPRUM, si jako jeden z předních představitelů konceptuálních tendencí v českém designu, tenkou hranici mezi uměním a designem uvědomuje: „*Množinu UMPRUM dělím na dvě podmnožiny: umělecko-průmyslovou a umělecko-úmyslovou. Je vzrušující experimentovat v této laboratoři a pozorovat kolik procent z každé podmnožiny student využije v kontextu své práce. Specializaci jednotlivých ateliérů s akcentem na práci s konkrétním materiálem beru jako velkou výzvu obzvláště v době dematerializace designu a virtuálního navrhování.*“⁵⁹ Princip vedení svých studentů v rámci ateliéru pak shrnuje pod zkratku 3C (craft, concept, context). Přičemž na cestě za kvalitním designem považuje za důležité nejen propojovat řemeslo s konceptem, ale rovněž uvědomovat si kontext prací. Jako výsledek práce svých studentů přitom připouští několik možností: „*Každá idea v sobě nese předpoklady pro specifické řešení, výsledkem kreativního procesu tak může být produkt, artefakt či instalace.*“⁶⁰

Důraz na silný myšlenkový koncept bychom našli u většiny ateliérů designu na českých vysokých školách. Je tomu tak i v pražském Ateliéru skla: „*Důraz na silný myšlenkový koncept by měl provést studenty labyrintem trendů, počítačových simulací a překonat nástrahy laciného estetismu a dekorativismu, ke kterému magický materiál, jako je sklo, tak často svádí. (...) Ateliér by měl jít cestou tvůrčího designu s přesahem až ke konceptuálnímu přístupu, ze kterého je možno přejít k jakékoliv umělecké disciplíně.*“⁶¹ Jeho vedoucí Rony Plesl poukazuje na další nepřehlédnutelný prvek designérské tvorby na akademické půdě, kterým je velká svoboda v překračování hranic mezi jednotlivými obory designu či obory mimo design. „*Sklo má velice blízko k architektuře a mělo by s*

⁵⁹ VELČOVSKÝ 2013

⁶⁰ <https://www.umprum.cz/uzite-umeni/keramika-a-porcelan/>, vyhledáno 10. 5. 2014

⁶¹ <https://www.umprum.cz/uzite-umeni/sklo/>, vyhledáno 10. 5. 2014

ním být i v té nejdrobnější formě pracováno monumentálně, spolu s hledáním světla. Například sklenice je stejným architektonicko-sochařským problémem jako volná plastika. Důležitá je zde vnitřní síla a napětí siluety, která nese podobně jako kresba veškeré emoce, profesionalitu a zkušenosti tvůrce. Kresba je tudíž dalším pilířem tvorby v ateliéru skla.“⁶²

Takové přístupy mohou ateliéry designu vysokých uměleckých škol volit díky tomu, že nejsou vázáni požadavky trhu a neřeší ekonomické a existenciální otázky, které by mohla odvážná řešení designových produktů ohrozit. Uplatnitelnost a prodejnost výrobku na trhu jsou však témata, která už se týkají designérů v praxi. Zřejmě z toho důvodu je konceptuální design pevně spjat s akademickou půdou a mimo ní se objevuje jen zřídka. Výjimky však jsou.

Významným podporovatelem konceptuálního designu v českém prostředí je projekt a galerie Křehký. Tento původně výstavní projekt českého skla a porcelánu vznikl v roce 2007 a od té doby představuje nové produkty českých i zahraničních designérů napříč všemi obory designu. Každoročně produkují vlastní kolekci Křehký složenou z předmětů od českých konceptuálně zaměřených designérů. Navrhovali tak pro ně např. studio Olgoj Chorchoj (Jan Němeček a Michal Froněk), Jiří Pelcl, Maxim Velčovský, Klára Šumová, Michaela Tomišková, Jakub Berdych a mnozí další, a to včetně designérů ze zahraničí.⁶³ Kolekce vystavují v konceptuálně pojatých instalacích v Galerii Křehký na Praze 7 a designu se věnují také teoreticky. Předními osobnostmi toho projektu jsou jeho manažeři a teoretici designu Jana Zielinsky a Jiří Macek. Mimo jiné také vlastníci organizace Profil Media s.r.o., která organizuje každoroční prestižní přehlídku designu Designblok, akademickou cenu Czech Grand Design či konceptuálním designem zabývající se festival art designu Křehký Mikulov, jehož čtvrtý ročník proběhne právě letos.

Problematice vymezení konceptuálního designu byl v této práci již dán prostor. Definice tohoto přístupu je velmi obecná a nejednoznačná, nabízí však poměrně konkrétní podmínku, kterou tyto práce musí splňovat. Ideový koncept je

⁶² <https://www.umprum.cz/uzite-umeni/sklo/>, vyhledáno 14. 5. 2014

⁶³ <http://www.krehky.cz/cs/designers/>, vyhledáno 18. 5. 2014

jasným tvůrcem objektu, existoval před procesem formování, je nositelem hodnoty konečné práce a je nadřazen funkční a praktické rovině díla.

V českém prostředí není konceptuální design zastoupen silnou tvůrčí skupinou. Konceptuální přístupy k designu jsou však velmi časté a lze tu vysledovat obecnou tendenci, které se hlavní část této práce bude teoreticky věnovat. Jde o náznaky, které nesou silný ideový základ, užitná funkce však téměř není potlačena nebo je upozaděna jen velmi slabě. Myšlenkový koncept, který design často zasazuje do kontextu nebo je výsledkem úvahy nad obecnými společenskými tématy, je základem práce, ale v různé míře je sladován s praktickým využitím předmětu. Tato rovina zůstává pro české designéry stále velmi důležitá. V rámci současného českého designu lze vysledovat několik konceptuálních tendencí, které budou jednotlivě představeny v následujících kapitolách.

5.1. Historizující tendence a tendence k apropriaci

Jedním z pozoruhodných fenoménů, se kterým se často setkáváme v oblasti výtvarného umění a který lze vysledovat i v designu, je inspirace minulostí. Historické styly staré několik století, ale i formy charakterizující doby nedávno minulé, jsou často předmětem zájmu umělců i designérů. Obliba některých z nich se dokonce cyklicky neustále vrací, až se stávají součástí kulturní identity. Takových příkladů se v českém prostředí nachází nespočet. V současném českém designu se setkáváme s produkty nejrůznějším způsobem reagujícími na historické vzory poměrně často.

Inspiraci historickými vzory v oblasti designu je nejdříve nutno teoreticky ukotvit. Designérská práce je totiž na principu návaznosti na své předchůdce postavena. Design tak lze chápat spíše jako redesign již stávajících předmětů, jak na to nahlíží Jan Michl ve svém textu *Vidět design jako redesign*. Upozorňuje na fakt, že designéři nikdy nezačínají od nuly. „*Je možné přesvědčivě ukázat, že všichni designéři začínají naopak od věcí, které už existují, že začínají tam, kde designéři před nimi (nebo oni sami) skončili, že design se vlastně týká zlepšování už existujících produktů a řešení, tj. zlepšování předchozích řešení předchozích*

*designérů...“.*⁶⁴ Designéři tak při své práci navazují na minulost a historické vzory vždy. Konstrukce a podobu židle nebo jakéhokoli jiného předmětu mají ve svém vědomí již před započítím práce na novém výrobku a logicky se s tímto odkazem minulosti musí vyrovnat. I Jan Michl však na konci své úvahy dospívá k závěru: „*Díváme-li se na design jako na redesign, stává se tvůrce spolutvůrcem a přetvořitelem. To však neznamena, že tvůrce zmizel, protože ten, kdo skutečně přetváří a kdo spolutvoří, musí být sám tvůrcem.*“⁶⁵

V rámci této tvůrčí aktivity se však setkáváme s přebíráním historických vzorů nad rámec tohoto chápání designu jako redesignu. Jde o stylové či tvarové reference, záměrné opakování historických motivů, jejich zpřítomňování či uvádění je do odlišných kontextů. Forma i míra takových historismů či apropiace, tedy přebírání již existujících prvků či celých děl novým uměleckým dílem,⁶⁶ se velmi liší a setkáváme se tak s několika úrovněmi tohoto přístupu.

Nejjednodušší formou je reedice designérských návrhů z minulosti. Setkáváme se s ní například u sortimentu společnosti Modernista, jejímž heslem je následující slogan: „*Hrdý nositel tradic první republiky, ctitel kvality českého designu.*“⁶⁷ Specializuje se na reprodukce dekorativních předmětů navržených mezi lety 1911 a 1920 českými kubistickými architekty Josefem Gočárem, Pavlem Janákem a Vlastislavem Hofmanem a dalších produktů českého designu 20. století obecně, jako například návrhy nábytku Jindřicha Halabaly nebo čajovou soupravu Ladislava Sutnara.⁶⁸

Fenoménem posledních let je u nás inspirace obdobím konce padesátých a první poloviny šedesátých let 20. století, které je v Čechách charakteristické výraznou kulturní a tvůrčí aktivitou, která uspěla i v mezinárodní konkurenci. Jde o českou prezentaci v rámci Světové výstavy EXPO v roce 1958 v Bruselu. Silné zastoupení měl právě český design, který po bruselském úspěchu zaznamenal novou stylovou vlnu, která se začala masově uplatňovat v produkci národních

⁶⁴ MICHL 2012, 16

⁶⁵ MICHL 2012, 46

⁶⁶ NELSON/SCHIFF 2004, 199

⁶⁷ <http://www.modernista.cz/>, vyhledáno 12. 4. 2014

⁶⁸ <http://www.modernista.cz/onas/>, vyhledáno 15. 4. 2014

podniků. Dodnes se hovoří o tzv. „bruselském stylu“, který je charakteristický mimo jiné hravou směsí geometrických prvků, výraznými liniemi a jásavou barevností. V podobě předmětů denní potřeby šlo tehdy o všeobecně přijatelnou formu modernismu, která díky aplikaci na běžných užitkových předmětech u nás zdomácněla a je atraktivní i dnes. Tato melancholie po zlaté éře českého užitého umění se projevuje zvýšeným zájmem o takové produkty na trhu. Lze to pozorovat v sortimentu antiků, starožitností i na internetových aukcích, kde se nábytek, porcelán nebo sklo z bruselského období draží za poměrně vysoké částky. Příkladem je retro obchod Nanovo prodávající zachovalé či renovované užitě umění 60., 70. a 80. let využívající současnou poptávku po těchto produktech a zároveň mladý tým lidí tuto estetiku založenou na jednoduchosti a ladných tvarech propaguje.

Na tuto vlnu reaguje i produkce českých firem. Jde například o sklárny a porcelánky, kde se setkáváme s reedicemi produktů v tzv. bruselském stylu, jako například v porcelánce Royal Dux Bohemia, která nabízí „figurky v bruselském stylu“ od českého návrháře Jaroslava Ježka. Dále zaznamenala úspěch firma Fatra Napajedla se svojí reedicí nafukovacích gumových hraček designérky Libuše Niklové, která pro ni v 60. a 70. letech navrhovala. Současná poptávka po těchto produktech byla podpořena uspořádanou výstavou této české návrhářky v Domě umění ve Zlíně v roce 2010 a následném vydání monografie jejího díla. V roce 2013 společně se zahájením výroby retro edice hraček uvedla do výroby také hračky [1], [2] navržené současnými českými designéry Janem Čapkem, Jerryem a Annou Kozovými a Zuzanou Lednickou.⁶⁹ Ti na Niklovou stylově navázali. Z dalších můžeme jmenovat také současné znovuzrození značky Botas, za jejímž redesignem stojí designéři Jan Kloss a Jakub Korouš, navazující na legendární sportovní obuv.⁷⁰

Kromě často velmi povrchního a nostalgického obecného zájmu o tuto kulturně velmi plodnou epochu, ze kterého ostatně těží právě reedice či redesign historických návrhů, se tendence k návratům do tohoto období projevuje i

⁶⁹ <http://www.hrackyfatra.cz/nove/>, vyhledáno 23. 4. 2014

⁷⁰ <http://www.botas66.com/botas-66/botas-66.html>, vyhledáno 1. 5. 2014

v odborných kruzích. Důkazem jsou publikace a výstavy posledních let věnované tomuto tématu. V roce 2008 Galerie hlavního města Prahy realizovala rozsáhlou retrospektivu *Bruselský sen: Československá účast na světové výstavě Expo 58 v Bruselu a životní styl první poloviny 60. let*. Výstava zaznamenala obrovský zájem veřejnosti a médií a stala se nejnavštěvovanější výstavou z dvanácti výstav, které tato výstavní instituce v roce 2008 pořádala.⁷¹ V roce 2011 věnovalo pozornost šedesátým létům také Národní muzeum, které realizovalo velmi nostalgicky laděnou výstavu *Zlatá? Šedesátá* s podtitulem *Vzpomínky a realita* v Národním památníku na Vítkově.⁷²

Inspirace historickými vzory se objevuje i jako koncept v autorských pracích českých designérů, kteří k nim přistupují tvůrčím způsobem a uvádějí tak odkazy minulosti do nejrůznějších souvislostí. Česká historie a umělecké styly minulosti byly v designu zpracovávány v druhé polovině 80. let 20. století formující se skupinou Atika, která u nás v roce 1987 vystoupila s radikálně odlišným názorem, než na jaký byla česká designérská scéna do té doby zvyklá. S nimi se ke slovu přihlásila postmoderna, tedy pestrost, stylová pluralita, dekorativismus a silný důraz na autorův individuální přístup. Šlo o velmi silnou tvůrčí skupinu, která uspěla i v mezinárodní konkurenci, protože vytvořila velmi charakteristický proud odlišující se od evropského postmodernismu.⁷³ Vůdčími osobnostmi tohoto uskupení byli Jiří Pelcl a Bohuslav Horák, k dalším zakládajícím členů patří Vít Cimbura, Jiří Javůrek, Jaroslav Šusta a Vlastimil Vagaday. V jejich návrzích nábytku pozorujeme inspiraci barokem, renesancí a kubismem. Příkladem je křeslo Telč I. [3] od Víta Cimbury z roku 1988 zpodobňující barokní štít domu.

Kromě tvarových odkazů na historické styly nacházíme konceptuální práci s tradičním dekorem užitě keramiky a porcelánu. Příkladem jsou návrhy designéra Maxima Velčovského. V roce 2001 vznikla jeho porcelánová busta V. I. Lenina [4] dekorovaná typickým cibulovým vzorem. Tradiční lidový motiv

⁷¹<http://www.citygalleryprague.cz/documents/10157/19390/V%C3%BDro%C4%8Dn%C3%AD+zpr%C3%A1va+2008.pdf>, vyhledáno 2. 5. 2014

⁷² <http://www.nm.cz/Historicke-muzeum/Vystavy-HM/ZLATA-SEDESATA.html>, vyhledáno 3. 4. 2014

⁷³ ŘEHÁKOVÁ 2007

tak zdobí klasicky zpodobněné ztělesnění komunistické ideologie. Parafráze politických souvislostí v kombinaci s historickým dekorativním motivem je ještě pozvednuta o symbolický název práce *Ornament a zločin* odkazující na známý manifest modernistické architektury - esej Adolfa Loose, kterým odsoudil ornament a vzýval čisté formy. O další rovině práce se zmiňuje sám autor: „*V mém případě jsem chtěl parafrázovat procesy, které v designu fungují. Lenin jako symbol komunistické ideologie je pokryt jakýmsi tetováním z cibuláku, který se stal součástí každé rodiny v podobě svátečního servisu. Lidé, kteří pozorují tuto ikonu komunismu, se velmi často začnou soustřeďovat na povrch hlavy – tedy na ornament – a zapomenou na obsah ideologie, kterou Lenin symbolizuje. Jednoduše řečeno, pozorovatel velmi často zapomene na obsah a upne se na povrch. A já se tedy ještě mimochodem tázal, jestli může mít objekt ještě jiný smysl, než jen býti dekorativním.*“⁷⁴

Motiv cibuláku dále rozpracovával i na další předměty a dával jim tak nečekané kontexty. Reflexi soudobé společnosti oproti minulým generacím nabízí takto zdobená lahev Coca Coly [5] vyvedená v bílém porcelánu, kterou autor upozorňuje na fakt, že se „kultura“ fast foodu a konzumu obecně stala klasickou součástí naší kultury a novou modlou společnosti. Komunistický režim Velčovský srovnává se současností v rozhovoru pro online magazín DesignIndaba: „*Na budovách jsme vidali nápisy ‚Ať žije sovětský svaz‘ nebo ‚Komunistická strana: Nejsilnější zbraň v rukách pracujícího lidu‘. S revolucí byly vyměněny za ‚Philips: Let’s Make Things Better‘ nebo ‚Always Coca-Cola.*“⁷⁵

Inspiraci cibulákem nacházíme i u jedné ze studentek Maxima Velčovského v Ateliéru keramiky a porcelánu na pražské UMPRUM Jany Kábrtové. Na semestrální zadání na téma suvenýr vytvořila porcelánové sošky ikony pravěkého umění na Moravě, Věstonickou Venuši, [6] kterou pokryla právě cibulovým dekorem. Tento notoricky známý symbol ženství a národní kulturní hrdosti navíc

⁷⁴ PAVLÍKOVÁ 2012, 34

⁷⁵ <http://www.designindaba.com/news/maximum-velocity>, vyhledáno 31. 5. 2014

problematizovala, když se značnou dávkou ironie pravěkou sošku oblékla do bikin či jiných úborů.⁷⁶

Cibulový vzor jako odkaz k tradici české lidové tvorby ve svém díle použil také Jiří Pelcl, a to v roce 2004 v porcelánovém setu *Bohemia Cobalt* [7] pro Český porcelán a.s. Přestože s tradičním motivem pracuje netradičně, značně ho zjednodušil a zachází s ním tvůrčím způsobem, jde spíše o nostalgickou referenci k dobám dávno minulým než o konceptuální způsob uvažování.

V práci Maxima Velčovského nacházíme i další příklady konceptuálních tendencí odkazujících k historickým stylům. Jde například o práci *Digi clock* [8], porcelánové hodiny čerpající tvarovou i formální inspiraci v rokoku, jsou však vyvedené monochromně v bílé či zlaté a postrádající jakýkoli ornament. Místo klasického ciferníku je do nich vsazen digitální display. Ten „*počítá čas a připomíná výbušninu, estetickou bombu, jejíž účinek by mohl poškodit váš vkus.*“⁷⁷ Historický vzor tak aktualizuje přidáním futuristicky vyznívajícího digitálního displeje a vytváří tak kontrast historických forem a moderní technologie.

Z novější Velčovského produkce můžeme ještě jmenovat práci s názvem *Váza váz* [9], která vznikla odlitím prostoru mezi několika kultovními vázami minulosti. Nese tak v sobě otisk notoricky známých váz z lisovaného skla, tradičního českého tupláku nebo vázy od současného autora Daniela Piršče.⁷⁸ Vytváří tak nový tvar postavený na kolekci předešlých, který z každého úhlu pohledu nabízí jinou podobu.⁷⁹

Zmnožení a přetváření forem již existujících produktů nacházíme opět u práce jedné ze studentek Ateliéru keramiky a porcelánu na UMPRUM. Elena Gergová navrhla pro porcelánku G. Benedikt porcelánový servis [10], který vytvořila seskupováním notoricky známého typizovaného hotelového šálku.

⁷⁶ MATĚJKOVÁ 2014, 22

⁷⁷ VELČOVSKÝ 2003

⁷⁸ ZAVADILOVÁ 2013, nepag.

⁷⁹ <http://www.krehky.cz/cs/home-page/detail/25>, vyhledáno 5. 3. 2014

Dalším autorem, u kterého nacházíme konceptuální zpracování starších produktů je Jakub Berdych působící ve studiu Qubus, které spoluzakládali právě s Maximem Velčovským. Častým tématem jeho práce je aktualizace starých forem a produktů. Tak je tomu v případě některých prací z konceptuální kolekce z roku 2011 nazvané *Z letošního konce světa*. Jde o objekty *Updated* [11], [12] tvořené starými konvičkami a talíři, ke kterým aditivně připojuje nové tvary z černého skla. Ty jsou v kontrastu s bílými či v jednom případě žlutým porcelánovým starším kouskem. Do kolekce patří také nostalgicky laděné „*komentáře časů minulých*“⁸⁰ – skleněné objekty *Snake plants* [13] znázorňující pokojové rostliny nazývané Tchýnin jazyk, které byly běžnou součástí obývacích pokojů v předrevolučních letech. Berdych ji zasazuje i do dobových notoricky známých květináčů. S vizualitou 70. let si pohrává také v objektech dobových stolních lamp [14] nasazených na tubusu z černého skla symbolizující proud jejich světla. Portál DesignKabinet.sk přesně komentuje pocit, který objekty vzbuzují: „*Světlo se stává sklem a naopak. A nakonec jakási komiksová vizualita se v tomto případě stává více než aktuální.*“⁸¹

Zpřítomnění starších artefaktů, v tomto případě zase váz posbíraných v průběhu času nebo poděděných po prarodičích, je také tématem práce z roku 2012 nazvané *Proměna* [15]. Nové estetiky a i nové funkce v ní dociluje opětovným zahříváním a tvarováním. Do kontrastu také dává tradiční materiál skla s plastovými svěrkami běžně dostupnými v prodejnách s kutilskými potřebami. Pro svou absurditu, komicko-tragický moment i humor si kolekce vysloužila název po Kafkově Proměně *Die Verwandlung*.⁸²

Nostalgiu po každodenních předmětech, které dnešní mladá generace vídala u svých babiček, se objevuje i v práci Evy Pelechové působící pod kreativní skupinou Hidden Factory. Do porcelánu převedla kelímky od jogurtu [17], které vynalézavé babičky recyklovaly k dalším účelům, a připojuje k nim komentář:

⁸⁰ <http://www.kabinetkabinet.sk/maxklinger/blog/jakub-berdych-qubus-z-tohorocneho-konca-sveta>, vyhledáno 23. 5. 2014

⁸¹ <http://www.kabinetkabinet.sk/maxklinger/blog/jakub-berdych-qubus-z-tohorocneho-konca-sveta>, vyhledáno 23. 5. 2014

⁸² <http://www.prague-art.cz/katalog/autori/232-jakub-berdych/1563-promena%3A-%E2%80%9Cdie-verwandlung%E2%80%9D/>, vyhledáno 12. 3. 2014

„...tlustá kočka, jarní slunko, sazenice paprik a rajčat a to vše na babiččině parapetu v kuchyni – to se vybaví mě při pohledu na staré kelímky od jogurtů.“⁸³

Retro laděné nové produkty jsou určeny opět k sázení rostlin nebo se dají využít jako nádoba na nápoje.

Zpřítomnění historických forem současným materiálem nacházíme i v konceptuálním projektu [16] mladého designérského studia DeForm. Jakub Pollág a Václav Mlynář tímto způsobem přetvořili sedm historických nábytkových objektů, a to jejich renovací a dotvořením z moderního materiálu Corian. Některé části tak místo dřeva či skla nahradili touto směsí přírodních minerálů a čistého akrylového polymeru. Modernistické kusy nábytku z období třicátých až šedesátých let minulého století tak dostávají zcela nové kvality a tradiční materiály se tak ocitá v kontrastu s moderními.⁸⁴

Kromě apropiace starších tvarových či dekorativních forem tak, jak tomu je u Velčovského *Vázy váz*, Berdychových světél z lamp ze 70. let či u do porcelánu nostalgicky převedených kelímků od jogurtů Evy Pelechová, se v českém designu setkáváme také se zpracováváním světových ikon designu. Takovým příkladem je diplomový projekt designéra Jana Plecháče z roku 2010. Jeho konceptem bylo spojení „*starých forem a nového příběhu*“ a zaměřil se na světové ikony nábytku. Pomocí obrysové linky pak převedl jednotlivé kusy do drátěné konstrukce. Vznikla tak verze známé židle *Red and Blue* [18] od Gerrita Rietvelde nebo křeslo *Kubus* [19] od Josefa Hoffmana. Ikonický designérský objekt zpracovával i Jan Čtvrtník v roce 2008. Jeho váza *Droog Altoo* [20] kopíruje tvar slavné vázy *Savoy* finského architekta Alvara Aalta z roku 1937, dává jí ale jiný rozměr. Inspirací jeho předlohy byl pravděpodobně tvar jednoho z finských jezer a český designér, který *Droog Altoo* vytvořil jako návrh do soutěže zaměřené na klimatické změny, vtiskl váze environmentální téma tím, že při zachovaném tvaru původního pláště zmenšil její vnitřní objem, aby tak ilustroval postupné vysoušení jezer. Konceptuální tendence rozvíjející téma

⁸³ <http://www.hiddenfactory.cz/produkty/kelimky/>, vyhledáno 14. 4. 2014

⁸⁴ <http://www.studiodeform.com/Classics-Corian>, vyhledáno 23. 4. 2014

přírody a životního prostředí představuje další z oblastí, které bude věnována následující kapitola.

5.2. Příroda jako inspirace a environmentální tendence

Další tendencí, kterou lze v současném českém designu vyzorovat jsou environmentální témata. Objevují se v nejrůznějších souvislostech a jejich nositelem může být způsob zpracování, jejich funkce nebo zvolený materiál.

Počátky tohoto přístupu můžeme hledat v environmentálním umění, které má tradici sahající do 60. let 20. století. Tento pojem označuje koncepty, do kterých autor zapojuje přírodu, vytváří dílo přímo v krajině nebo při jejich tvorbě používá přírodní materiály. Příroda je v rámci environmentálního umění považována za významnou tvůrčí sílu a autoři se svými díly snaží řešit a rozvíjet vztah člověka k ní.

Příroda jako součást uměleckých děl se objevuje již od nepaměti. Krajině jako takové se dostává větší pozornosti až s rozvojem krajinomaleb, a to od renesance přes krajinu barokní a holandskou krajinomalbu 17. století až k významu krajiny v rámci romantismu první poloviny 19. století, přírodě vnímané realisty a impresionisty 2. poloviny 19. století a krajině zachycované s nástupem umělecké fotografie ve století dvacátém. Fyzicky byla příroda umělecky zpracovávána ve formě renesančních, barokních a romantických anglických zahrad a parků. Zejména v období baroka hrálo zasazení architektonických či sochařských děl do krajinného uspořádání významnou roli. Inspiraci přírodními motivy zaznamenáváme i v užitém umění těchto období, které bylo výrazné především v období secese. Ačkoli ve jmenovaných obdobích byla příroda a krajina v uměleckých dílech důležitým zdrojem inspirace, vztah člověka a krajiny byl jejich tématem jen výjimečně a vyjma jejího zobrazení na plátně, papíře či omítce, nehrála v procesu tvorby díla žádnou roli. To ovšem neplatilo pro umělecké přístupy 2. poloviny 20. století, jako jsou land art, body art a další směry představující konceptuální umění zaměřené na přírodu. Silné

environmentální ladění má pak tzv. eco-art, který spojuje přístupy land artu s reakcemi na problematiku životního prostředí.⁸⁵

V českém prostředí zaznamenáváme zájem o návrat k přírodě od 60. let 20. století a děje se tak prostřednictvím drobných akcí, happeningů v galerijním, spíše však v městském prostoru. Od konce desetiletí se tyto akce čím dál častěji přesouvají přímo do přírody. V roce 1969 ještě Zorka Ságlová v Galerii Václava Špály vytvořila legendární environment *Seno sláma*, kde divákům umožnila prožít rituál spojený se sušením, hrabáním a obracením trávy přímo v prostoru galerie. Na přelomu 70. let už se přesouvá do volné přírody, aby vytvořila dvě důležité akce pracující s principem ozvláštnění přírodního prostředí lidským zásahem. V roce 1970 na kopci u Bransoudova u Humpolce, odkud pocházela, zapálila několik ohňů na sněhové pláni. Vytvořila tak neobvyklé stopy ohně v hlubokém sněhu a sochařské a landartové konotace této akce dostaly ještě další rozměr, a to sepnutím s místem pohanských mystérií, kterým kopec u Humpolce jak se Ságlová během příprav dozvěděla, je. Vztah k historii a k proměně krajiny mělo ve stejném roce mimo jiné i Kladení plín u Sudoměře. Během 70. let vznikla celá řada podobných kolektivních akcí odehrávajících se mimo město s cílem esteticky proměnit krajinu a kolektivně ji prožívat. Typický českým landartový projev 70. let je pak ve spojení s bodyartem. Autoři jako Petr Šembera, Jan Mlčoch, Milan Kozelka nebo Miloš Šejn propojovali vnímání vlastní tělesnosti s přírodními procesy.⁸⁶

V oblasti designu se s výrazným prvkem přírody jako inspirátora v 2. polovině 20. století setkáváme na konci 80. let v tvorbě postmoderně orientované skupiny Atika. Ačkoli se tvorba každého člena tohoto uskupení lišila, nalézáme několik shodných rysů. Jedním z těch nejmarkantnějších je právě inspirace přírodou. Spíše než o environmentální citění, jak tomu bylo u výtvarných umělců environmentálního směru, tu však šlo o čistě tvarovou inspiraci a symbolické odkazy na vizuálně přitažlivé přírodní motivy, často vyvedené až do absurdních forem. Jedna z ikonických prací vzniklých ve skupině Atika je například

⁸⁵ BLAIL 2008, 24

⁸⁶ MORGANOVÁ s.d., nepag.

Pohovka tlející list [21] z roku 1988 od Bohuslava Horáka. Její organický tvar připomínající tvar i konstrukci listu je vytvořen z ocelových drátů. Sedací část je pokryta odřezky kůže barvou i konzistencí odkazující k tlejícímu listu.⁸⁷ K přírodě odkazují již samotné názvy designových návrhů, které najdeme téměř u všech členů Atiky. Je to například také *Zrcadlo Lesní studánka* od Jiřího Pelcla z roku 1991 nebo židle *Jaro* od Víta Cimbury z roku 1988. Nebo k přírodě kromě užitých tvarů a barevnosti odkazuje i samotný materiál, jako v případě *Skříňky Ryšavec* Jaroslava Šusty vyvedené ze dřeva, kterému je zde dán velký prostor.

Přestože skupina Atika v roce 1992, kdy za sebou měla několik prezentací v prestižních evropských galeriích, ukončila činnost, její členové zůstali aktivní i poté. Především jde o výrazné osobnosti Jiřího Pelcla a Bohuslava Horáka. Pro druhého jmenovaného příroda zůstala stěžejním inspiračním zdrojem dodnes. Z konce devadesátých let je například práce *Lilian* [22] - svícen s tělem vytvarovaným stylizovanou liánou. Po roce 2000 vznikla pak podlahová lampa *Globoza* [23], jejíž stínidlo je tvořeno tvarem připomínajícím chomáč trávy, dále pak zahradní lavice *Season* [24] vyvedená sice z oceli, ale v jásavé zelené barvě a organicky tvarovaná, jakoby přírodu k sobě ani nepotřebovala. Přímou citací přírody jsou také věšáky *Stromek* [25] ve tvaru listnatého stromu s osekáním větrovím, na které lze pověsit svrchníky. Zelená barva, stylizovanost a organické tvary jsou společným jmenovatelem jmenovaných prací Bohuslava Horáka. Příroda, ač některé její prvky jeho práce opravdu připomínají, je inspirací pouze pro tvar a barvu Horákových návrhů.

Jiří Pelcl se k inspiraci přírodou programově vrací až kolekcí *Luxury Dwelling* [26] z roku 2011.⁸⁸ Přírodní materiál zde srovnává s luxusem: „*Luxusní předmět je vždy vázán k zemi, vždy vytříbeně upomíná na svůj nerostný, či živočišný původ, na přírodu, jíž je jen určitou aktualizací. Umělá hmota je bezvýhradně pohlcena svým využitím - nakonec budeme vynalézat předměty jen pro potěšení z jejich užívání.*“⁸⁹ Příroda je v této kolekci zhmotněna především v použitém

⁸⁷ BRUTHANSOVÁ/KRÁLÍČEK 2005, nepag.

⁸⁸ Odkazy k přírodním tvarům však nacházíme i dřívě, např. skleněné šperkovnice Jewellery Tree nebo váza Kaktus z let 2007–2009.

⁸⁹ <http://designguide.cz/index.php?page=detail&lang=2&item=1669>, vyhledáno 31. 5. 2014

materiálu, dominujícím dřevu a papíru, které je ještě umocněno způsobem použití, kdy například knihovna je tvořena dřevěnými polínky a třískami.

Pokud se ještě vrátíme do 80. let, je nutné zmínit také další zásadní postavu českého postmoderního designu Bořka Šípka. Od českého prostředí byl poněkud izolován, protože po emigraci v roce 1968 působil v Německu, Holandsku nebo také navrhoval pro italskou nábytkářskou firmu Driade. Proslavil se především skleněnými objekty postmoderních tvarů, kterým často jako inspirace sloužily především rostlinné motivy [27]. V tvorbě, kde hrají důležitou roli biomorfni tvary, pokračuje dodnes. Spíše než environmentální ladění v jeho pracích však můžeme vidět inspiraci tvary a barevností přírodnin, především pak rostlin, podobně jako tomu bylo v 80. a na počátku 90. let u autorů skupiny Atika.

Po roce 1989 se otázka životního prostředí záhy dostává do popředí zájmu nejen odborné, ale i široké veřejnosti a setkáváme se tak přirozeně s reflexí tohoto tématu v designu. V devadesátých letech je to především ještě tvorba několika zmiňovaných autorů ze skupiny Atika. Ti i po oficiálním zrušení tohoto uskupení jsou samostatně aktivními designéry a témata přírody se v jejich návrzích stále objevují, stejně jako v pracích Bořka Šípka.

Právě Bořek Šípek v roce 1989 přenesl své studio do Prahy, o dva roky později založil sklářskou firmu Ajeto v Novém Boru a do roku 1998 byl činný jako profesor na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze. Zároveň také působil jako hlavní architekt Správy Pražského hradu a je autorem řady realizací především v hradních interiérech. Během své pedagogické činnosti v Praze ovlivnil řadu svých studentů a pokračuje v tom dodnes jako pedagog na Technické univerzitě v Liberci, kde v roce 2005 založil ateliér Designu prostředí. Ten se soustředí na projekty mezi architekturou a volným výtvarným uměním a environmentální otázka je tak základem všech prací. Jak se dozvídáme z oficiální charakteristiky tohoto ateliéru, *design prostředí „své uplatnění nachází jak ve volné přírodě, tak v civilizaci poznačené krajině, až po urbanizovaný městský prostor. Dá se tedy říci, že se pohybuje mezi pojmy ‚Landart‘ a*

„*Urbandesign*“.⁹⁰ Práce studentů tohoto ateliéru mají široké zaměření, od architektonických zásahů do krajiny, přes práci s přírodními materiály až k produktovému designu například v podobě městského mobiliáře. Důležitým aspektem jejich práce je vztah navrhovaného objektu k prostředí, kde bude umístěn. V rámci ateliéru například vznikl nábytek [29] vytvořený studentem Jakubem Mikuleckým pomocí 3D softwaru, jehož tvar byl vymodelován podle charakteru a vlnění krajiny; masivní mobiliář [30] z dubového dřeva a kamenů Martina Huňáře nebo nádoby [31] Markéty Maštrlové na nápoje vytvořené z přírodnin (ovoce, led) tak, aby byly destruovány společně s konzumací nápoje a heslo klauzurního zadání „carpe diem“ tak bylo naplněno. Ze současné Šípkovy produkce můžeme jmenovat například realizaci *Strom* [28] pro pražské nákupní centrum Chodov – dekoraci zhmotňující obrácený strom ze skla a oceli.

V současné designérské tvorbě jsou koncepty vycházející z přírody a environmentálních témat poměrně časté. Jistě to souvisí se současným trendem volajícím po ekologických přístupech, ochraně životního prostředí a také s celkovým společenským naladěním k návratu k přírodě. Současní designéři přírodu ve svých pracích reflektují a kromě odkazů na přírodní tvary a formy zacházejí v inspiraci i dále. Necháávají promlouvát čisté přírodní materiály či artefakty z přírody přímo do produktů zapojují nebo přírodu samotnou nechávají, aby objekty vytvářela.

Jedním z nejoblíbenějších témat je inspirace prostředím lesa a stromů. Designéři jsou fascinováni dřevem, jeho strukturou i příběhem. Vnímají strom, potažmo les, jako svědka času, na kterém se historie podepisuje.

V roce 2007 mladé studio Whitefruits na přehlídce Designblok představilo *Prkýnko* [32]. Známy kuchyňský předmět byl tvořen příčným odřezkem pařezu upraveným pouze vyhlazením jeho povrchu. Byl prezentován s doprovázejícím textem: „*procházka lesem... čerstvostí svítící pařez... ,Vidíš tady ty čárky?... Co čárka, to jeden rok... ‘ Začal jsem počítat... pět, šest, sedm... A než jsem se ztratil, i přesto, že mi s počítáním pomáhali, došel jsem k nepředstavitelnému číslu,*

⁹⁰ <http://aa.tul.cz/ked/atelier.html>, vyhledáno dne 31. 5. 2014

několikrát převyšovalo můj vlastní věk... První opravdu hmatatelný důkaz, že svět tu byl ještě přede mnou. PRKÝNKO ...je skladný domácí pomníček času, který běžel a pak „přestal“.⁹¹ S takovýmto poetickým přenosem částí stromů jako svědků času do prostředí interiéru a domova se setkáváme častěji.

O rok později vzniknul projekt *Design samorostů* [33] autora Tomáše Kubačky. Ten zpodobnil stylizované tvary samorostů a reaguje tak na dnešní přešršel tvarů různých produktů: „...v době, kdy máme tisíce typů židlí, pohovek, sklenic, aut a varných konvic, je tvorba designu samorostů stejně „užitečná“, jako tvorba nových variant těchto výrobků...“⁹²

Ve větším měřítku zpracovávalo téma stromu studio Olgoj Chorchoj ve svém projektu nazvaném lapidárně *Strom* [34]. Jde o stůl vyrobený z jediného kmene dubu letního, jehož příběh autoři projektu – majitelé značky a galerie Křehký Jana Zielinski a Jiří Macek, sledovali dávno před tím, než výrobek pod rukama designérů Jana Němečka a Michala Froňka začal vznikat. Společně s fotografem Václavem Jiráskem dokumentovali podobu a okolí dubu v Kinském polesí zámku Chlumeč nad Cidlinou, byli také u toho, když v zimě 2010/2011 padl k zemi, i u následného procesu zpracování jeho dřeva. Na stoletý příběh stromu v kontextu místa, ve kterém vyrůstal, zachycený v intarzii letokruhů ve středu stolu, kde je umístěn příčný řez jeho kmenu, mají navazovat příběhy jeho majitelů a dalších generací zhmotněné vrypy do desky stolu.⁹³ Tento stůl jako „srdce rodiny“ je zájemcům dodáván na objednávku, a to ve dvou velikostech.⁹⁴

Další výraznou autorkou konceptuálně pracující s tématem přírody je Klára Šumová. Charakteristickou strukturu dřeva ve své práci zdůraznila už v roce 2009 ve *Snídaňovém stolku* [35]. Suky, které jsou na dřevěných výrobcích běžně vnímány jako nedostatky, využila ve prospěch originality dřevěného stolku a vyplnila je skleněnými intarziemi různých barev. Ve stejném roce vznikla *Lampa láska* [36] ztělesňující jednotlivé fáze procesu zpracování dřeva. Podstava lampy je tvořena neopracovaným špalkem dřeva včetně kůry, ze které vyrůstá

⁹¹ <http://www.whitefruits.cz/designblok-2007-prkynko.html>, vyhledáno dne 24. 5. 2014

⁹² <http://tomaskubacka.webnode.cz/design/design-samorostu/>, vyhledáno dne 24. 5. 2014

⁹³ MACEK/ZIELINSKY 2013, nepag.

⁹⁴ <http://www.krehky.cz/cs/home-page/detail/193>, vyhledáno dne 13. 5. 2014

mechanicky opracovaná a tvarovaná část vedoucí k hlavě lampy. Ta je tvořena z papíru, nejzazší formy zpracování dřeva. Dřevo jako materiál schopný zaznamenat čas pojala také v práci *Hodiny s vůní dálky* [37], které jsou tvořené příčně uříznutým kusem kmene. Na pozadí letokruhů tak ubíhají ručičky času. Dřevo v celé své kráse zapojila také ve formě půl-polen včetně kůry rozdělených svislým řezem tak, aby spojením několika z nich vznikla vyhlazená horní deska stolu či lavice [38] s vizuálně přitažlivými stranami a dolní deskou, kontrastující navíc s ocelovou konstrukcí. Z celých polen nalezených u lesních cest naopak sestavila práci *Sezení z kmenů* [39], která představuje funkční venkovní posezení a vkusné lesní zátiší zároveň. Práce vznikla v rámci jejího projektu *Osídlená krajina* stejně jako lavička *Kmen* [40] sestávající z opracovaných dřevěných desek seskládaných opět do původního tvaru celého kmene.

Tendence ke konceptuální práci s přírodou, konkrétně s prostředím lesa, vedlo v roce 2010 také k založení volné skupiny designérů v projektu *Vyrobeno lesem*. K zakládajícím členům patřila i již zmíněná Klára Šumová, dále Michal Bačák, Anna Bornová a Michaela Tomišková, jejíž práce je v rámci skupiny zřejmě nejvýraznější. Obecně lze říci, že práce vzniklé v rámci tohoto projektu jsou postaveny „na konceptu otisknutí lesní atmosféry do prvků současného produktového a grafického designu“.⁹⁵ Kolekci dominuje sklo, které je také hlavním médiem autorky Michaely Tomiškové. Nechává přírodní artefakty spoluvytvářet výsledné produkty tím, že pomocí nich tvaruje foukané sklo do neobvyklých forem. V konečných produktech tak nacházíme otisky přírodních materiálů a útvarů. V rámci kolekce *Příběhy lesa* tak vznikla například váza foukaná do kmene stromu [41], mísa foukaná na pařez nebo mísa, na jejímž dně najdeme otisknuté tvary smrkových šišek [43]. V kolekci *Mezi korunami stromů* zase najdeme mísy [42] foukané do prostoru mezi kmeny, jejichž tvar kopíruje strukturu stromu a má být „pohledem z výšky do hlubin lesa“.⁹⁶ Tvarovou inspiraci v přírodě nacházíme také u kolekce dřevěných věšáků Anny Bornové s názvem *Český les* [44]. Práce připomene věšák *Stromek* od Bohuslava Horáka,

⁹⁵ <http://www.vyrobenolesem.com/index.php?/root/koncept--emconceptem/>, vyhledáno 19. 5. 2014

⁹⁶ <http://www.vyrobenolesem.com/index.php?/mezi-korunami-stromu/>, vyhledáno 19. 5. 2014

který také tvarově čerpal ze struktury stromů. Bornová však práci rozvádí dál, když v rámci kolekce tvoří tři věšáky, přičemž každý představuje jednu fázi života stromku – Sazenička, Smrček a Kůrovec. Přesto však můžeme konstatovat, že jde o stylizovanou formu přírodních tvarů, stejně jako tomu bylo u Bohuslava Horáka v roce 2007. Liší se však použitím přírodního materiálu – dřeva.

Poetika lesa a zapojování přírodnin do procesu vzniku výsledného díla nacházíme napříč jednotlivými produkty projektu *Vyrobeno lesem*. Atmosféru dokresluje také prezentace produktů ve formě fotografií vytvořených ve volné přírodě, jejichž autorkou je Kristýna Hrabětová.

Kromě stromů jsou předmětem zájmu současných designérů také rostliny. Příkladem jsou keramické choroše Evy Pelechové z roku 2008 s názvem *Přání lesa* [45]. Z přírody čerpala inspiraci především tvarovou a choroše vyvedla v bílé barvě. Poetické odkazy na květiny a rostliny také nacházíme u autorek studia TyFormy zaměřující se převážně na porcelánovou tvorbu. Z jejich prací můžeme jmenovat například porcelánové věnečky [47] tvořené dvojitým výpalem, při němž květiny uvnitř shoří, nebo projekt *Metamorphosis* [46] Pavly Vachunové představující přírodní rostlinné tvary ve formě bílého porcelánu taktéž prezentované v přírodním prostředí vodních ploch. Téma krajiny a země potom zpracovávaly v projektu *Earth* [48], kdy druhá autorka studia Anna Šišková odlévala sádrové modely v krajině otiskem vyhloubených děr a následně je převedla do keramiky. Výsledkem jsou květináče, které jako země pojmají kořeny rostlin.

Příroda jako spoluautor designérské práce zapojená do procesu vzniku produktu tak, jak tomu bylo u kolekce *Příběhy lesa a Mezi korunami stromů* Michaely Tomiškové nebo u odlévaných květináčů Anny Šiškové, však někdy dostává ještě větší roli jako tvůrce výsledného objektu. U Michaely Tomiškové takový přístup nacházíme v její experimentální sérii *Živé vázy* [49], které upletla z proutí vrb a zasadila do misky s hlínou a vodou, které umožňují proutí dále

růst, zelenat se a dotvářet tvar vázy.⁹⁷ Studio Tyformy se tímto tématem také zabývá, a to v práci nazvané *Zvíci člověka* [50]. Jde o objekt ve tvaru obří vázy vyrobený z ušlechtilých jílu, do kterého jsou vsazena semena plevelných rostlin. V Galerii středočeského kraje, kde je objekt právě vystaven, tak dochází k jeho pozvolné metamorfóze obrůstáním živých organismů.⁹⁸

Ve studentském prostředí nacházíme zaměření na environmentální témata kromě již zmiňovaného ateliéru Designu prostředí na Liberecké technické univerzitě také na Fakultě výtvarného umění Vysokého učení technického v Brně, kde je podobně zaměřený Atelier environmentu. Vznikají zde realizace propojující umění, design, architekturu a urbanismus. Studentka Romana Zborovjanová pracovala s netradičním materiálem, vysušenými preparáty zeleniny, ze kterých pak vytvořila například lampičku [51]. Soutěž Národní cena za studentský design zase v roce 2012 ocenila práci Kristýny Pojerové. Svítidlo [52], suplující kromě své běžné funkce také skleník pro pěstování bylinek, aby tak i v městském prostředí umožnil přístup k vlastním čerstvým bylinkám. Promyšlený systém svítidla vytváří pro rostliny přirozené mikroklima využitím odpadního tepla žárovky. Design jako prostředek k upozornění na širší problémy trvale udržitelného rozvoje pojal v roce 2006 jako diplomovou práci Milan Pekař, dnes působící jako asistent Ateliéru keramiky a porcelánu na pražské UMPRUM. V projektu *Příběh přepravy. Margareta Estrabanos Plants Company* zpracovával problematiku otázku současného transportu exotického ovoce a zeleniny. Výsledkem byla působivá instalace skleníku s exotickými rostlinami, které autor sám vypěstoval z pecek exotického ovoce nakoupeného v supermarketech. Práce odkazovala k faktu, že jako konzumenti jsme do problematiky tohoto transportu, se kterým jsou spjaty otázky genetických mutací, ohleduplnosti k životnímu prostředí či zneužívání lidské práce, nevyhnutelně zapojeni více než si většinou uvědomujeme. Projektem tak Milan Pekař hledal živou přírodu v neosobním světě obchodu a poukázal na částečnou zodpovědnost

⁹⁷ <http://www.krehky.cz/cs/home-page/detail/189>, vyhledáno 19. 5. 2014

⁹⁸ http://www.gask.cz/pripravovane_akce/2221, vyhledáno 22. 5. 2014

za probíhající procesy každého z nás.⁹⁹ Součástí instalace byly také drobné keramické objekty, jako je například váza *Továrna* [53], jež jsou příkladem designu, který je pouze vedlejším produktem širšího konceptuálního projektu.

5.3. Humor, příběh a nadsázka

V současném českém designu si nelze nepovšimnout tendence, která využívá vtip, ironii, hravost či příběh jako základní ideu práce. Kořeny tohoto přístupu můžeme hledat právě tam, kde nacházíme počátky samotného konceptuálního přístupu k umění. Tedy u vzniku asambláže a dalších technik dávajících do neobvyklých souvislostí různé objekty a materiály. Za archetypy této tendence pak můžeme považovat práce Marcela Duchampa, který svými ready-mades nasměroval vývoj umění, ale i designu konceptuálním směrem. Právě on začal využívat běžně dostupné objekty a předměty tak, že je divákovi ukázal v jiných souvislostech, s jinou funkcí či v jiném úhlu pohledu. Hravost, vtip a ironie byla vlastní celé skupině dadaistů, mezi které Marcel Duchamp patřil, a ačkoli toto hnutí působilo jen několik let, významně ovlivnilo další vývoj umění i designu.

Původ nadsázky a nepřehlédnutelné dávky humoru, někdy až ironie, v současném designu z hnutí dada odvozují i teoretici vlámského designu Johan Valcke a Inge Vranken z belgické organizace Design Flanders.

Kromě hledání pramenů konceptuálních tendencí současné vlámské designérské tvorby v tomto specifickém uměleckém směru konce druhého desetiletí a počátku dvacátých let 20. století, je to také surrealismus, jehož odkazy jsou u vlámských prací dnes nacházeny. Současné tendence s těmito konotacemi byly představeny na výstavě nazvané *Je suis dada*, která byla v roce 2009 prezentována mimo jiných destinací i v Praze v Uměleckoprůmyslovém muzeu.¹⁰⁰

Podobné přístupy nacházíme také v tvorbě českých designérů. Tato tendence se nevyznačuje jednotnou vizí. Lze však uvést principy, které se u těchto prací uplatňují. Jde o zahrnování předmětů do neobvyklých kontextů, kombinací či

⁹⁹ HOUŠKOVÁ 2010, nepag.

¹⁰⁰ VALCKE/VRANKEN 2009, 11

prostředí, jak je tomu v případě asambláží nebo při přiřazování nových funkcí, podobně, jako u Duchampových ready-mades. Důležitým aspektem těchto prací je právě humor až ironie, příběh na pozadí či kritika nebo satira soudobé společnosti a jejich problémů. V neposlední řadě si tato díla hrají s divákovými či uživatelskými emocemi.

Design založený na hravosti a na schopnosti vyjadřovat či budit emoce se pak výrazně ke slovu dostal v západní Evropě na konci 70. a v 80. letech 20. století v souvislosti s postmodernismem. Centrem dění, jak již bylo zmíněno, byla Itálie, v té době charakteristická designérskou produkcí několika studií, vyznačující se výraznými tvary, jasnou barevností, symbolikou a originálním autorským projevem. Tento proud přinesl zásadní změnu ve vnímání designu a předměty denní potřeby začaly být nahlíženy jako samostatné objekty žijící vlastním životem, které byly vnímány v širších souvislostech.¹⁰¹ Jinými slovy, designérské práce se stávaly uměleckými díly, aniž by popíraly svoji užitnou funkci. I když k těmto případům také docházelo.

Do českého prostředí postmoderní styl pronikl se značným zpožděním za ostatními zeměmi Evropy. Ztělesňovala ho již zmiňovaná skupina Atika, u které lze také vidět předstupeň současných konceptuálních tendencí souvisejících s humorem, nadsázkou či ironií. Nešlo však jen o pohrávání si s tvary a barevností přírody, čemuž se věnovala jedna z předchozích kapitol. Příkladem hravosti a nadsázky jako výrazného akcentu v designérské práci je například skříň Bohuslava Horáka s názvem *Doupě alkoholika* z roku 1989 nebo knihovna Jiřího Pelcla nazvaná *Fakír* z roku 1987. Dnes již ikonickou záležitostí je také Pelcova porcelánová lžička z počátku 90. let ve tvaru spermie, kterou nazval *Anežka* [54]. Běžný užitný předmět tak pojal jako hyperbolu, nezbavil ji však její funkce a lžička se stala oblíbenou součástí domácností široké veřejnosti. Podobnou hru s významy můžeme vidět také v jeho návrzích šálků *Punk* [55] s ouškem ve tvaru lidského ucha s připevněnou náušnicí. Nadsázka a význam dekorace vyplývá z postmoderního přístupu k designu, který se vymezil vůči

¹⁰¹ KOUDELKOVÁ 2007, 12

strohé funkčnosti modernistického užitého umění právě důrazem na bohatší výrazové prostředky.¹⁰²

Dalším, kdo se v českém prostředí věnoval konceptuální designérské tvorbě a stál mimo skupinu Atika, byl designér František Burian. Ten se už od 70. let vedle designérské tvorby na objednávku věnoval volné konceptuální tvorbě. Jeho tématem byla především poetika masmediální komunikace. V 80. letech byl pak v rámci Institutu průmyslového designu aktivní v oblasti výzkumu komunikační funkce designu a usiloval o obnovu symbolické řeči výrobků, což tehdy korespondovalo s aktuálním postmoderním trendem. V centru jeho zájmu byly také způsoby prezentace designérských objektů. Začátkem 90. let pak začal tvořit ready-mades běžně dostupných předmětů a jejich kombinacemi vytvářel asambláže v podobě lamp, dóz či dalších užitných předmětů [56]. Důležitější však než samotné objekty pro něj byla jejich prezentace. Konečným dílem tedy byly spíše jejich fotografie [56] s efektním nasvětlením, později i digitálně upravené.¹⁰³ Jak podotýká teoretik designu Zdeno Kolesár, užitná funkce těchto objektů nebyla jejich primárním cílem, dokonce byla spíše popírána a reagovala na pomíjivost spotřebních výrobků. *„Burianův virtuální design je metaforou efemérní existence designérských hitů, nejlépe fungujících na obrázcích v trendových časopisech i v reklamě. Jejich skutečné použití bývá obyčejně zklamáním. To, co se vyrobilo, neobstojí tváří v tvář novějším a trendovějším reklamním idolům. Design už ve chvíli vzniku obsahuje kód svojí smrti.“*¹⁰⁴ V roce 1998 se František Burian ujal vedení Ateliéru designu výrobků II na pobočce Vysoké školy uměleckoprůmyslové ve Zlíně. Jako aktivní designér pokračoval v konceptuální tvorbě, která v té době reflektovala především konzumní podstatu soudobé společnosti. Používal k tomuto cíli stejné prostředky jako dobová reklama – lákavé slogany, vyzývavou vizualitu i erotický podtext, schovávající či naopak dvojsmyslně upozorňující na umělost, faleš a prázdnotu takových přístupů.¹⁰⁵ Ve zlínském ateliéru, ale také v ateliéru podobného

¹⁰² KOUDELKOVÁ 2006, 38

¹⁰³ KOLESÁR 2005

¹⁰⁴ KOLESÁR 2005

¹⁰⁵ KOLESÁR 2005

zaměření na Vysoké škole výtvarných umění v Bratislavě, kde také paralelně působil, vedl studenty k aktivnímu uvažování nad podstatou designu a jeho konfrontaci se současnou společností, přičemž důraz kladl na kritickou roli designu. Zadávaná témata semestrálních i klauzurních prací obvykle neurčovala přesné hranice. Šlo například o témata Intimita, Body design nebo Smyslnost a dvojsmyslnost, které měly vést ke koncipování souborů předem nedefinovaných předmětů.¹⁰⁶ Zlínské pracoviště UMPRUMky spolu s Burianovým ateliérem bylo sice zrušeno v roce 2011, dále však vede ateliér designu v Bratislavě. František Burian v českém prostředí ovlivnil řadu současných designérů, u kterých pozorujeme konceptuální tendence. Jde například o již zmiňovanou Kláru Šumovou, Michaelu Tomiškovou a Michala Bačáka věnující se environmentálním tématům. Tvorbě dalších absolventů Burianova ateliéru bude v rámci této práce věnována pozornost i dále.

Neobvyklé kombinace objektů a předmětů a jejich zasazování do nečekaného prostředí či kontextu, čímž designér vytváří vtipnou souvislost, je v současném českém designu poměrně oblíbeným postupem. V devadesátých letech, kdy takové objekty tvořil například Jiří Pelcl nebo František Burian, však šlo spíše o výjimky.

Jistý zlom přišel se vznikem studia Qubus (2002) a jeho úspěchem nejen na českém, ale i mezinárodním poli. Designéři specializující se na keramiku a sklo Jakub Berdych a Maxim Velčovský začali pod touto značkou vytvářet na české scéně dosud neobvyklé objekty. S odstupem deseti let Jakub Berdych k začátkům spolupráce těchto dodnes výrazných osobností českého designu poznamenává: „*Měli jsme podobné názory na design a věřili jsme konceptu, který má nějaký fór a nadhled.*“¹⁰⁷ Vtipných, hravých i kontroverzních objektů, které se někdy stávají až satirickým či společenskokritickým komentářem, nacházíme v produkci Qubusu celou řadu. Zásadní pro ně byla kolekce *Fast*, původně Velčovského diplomová práce, kterou začali vyrábět už v létě roku 2002. Jde o porcelánové

¹⁰⁶ ZAJÍCOVÁ 2013, 65–68

¹⁰⁷ <http://www.novinky.cz/kultura/276213-studio-qubus-slavi-desate-vyroci-a-jakub-berdych-vzpomina-zacatky-byly-dost-punkove-ale-hlady-jsme-neumirali.html>, vyhledáno 24. 4. 2014

tácky kopírující tvar klasických papírových tácků [58], které známe ze stánků rychlého občerstvení, a hrnky připomínající spodní části lahví od Coca-Coly [57]. Později byl tento koncept reagující na soudobou kulturu občerstvování a na to, jak tyto artefakty často nahrazovaly klasické nádoby tradičně vyráběné právě z porcelánu a staly se tak součástí české kultury, navázaly i další práce v podstatě opakující stejný princip, ale s menšími obměnami. Jde například o použití v jedné z předchozích kapitol již zmiňovaného cibulového dekoru v kolekci nazvané *Fast Food Onion* [4], sestávající opět z porcelánového tácku a hrnků symbolizujících Coca-Colu, nebo kolekci *Fast Food Gold* [59], kde jsou oba porcelánové předměty zase vyvedeny v barvě zlata, což ještě více zdůrazňuje jejich ironické povýšení na nositele trvalých kulturních hodnot. V roce 2008 ještě *Fast* kolekci doplnila sklenička [60] kopírující tvar plastového kelímku, v některých případech navíc doplněná o podstavec a stopku opět ironicky povyšující plastový spotřební předmět na sklo určené ke slavnostním příležitostem. Hledání estetických hodnot v předmětech denní potřeby a jejich zdůraznění jemným zásahem do objektu je charakteristické také pro další realizace studia Qubus. Například vázy Jakuba Berdycha *Home made* (2005) [61] využívají klasický tvar nápojové lahve ozvláštněný pouze barevným akcentem, svíčky *Mayday* [62] vytvořené ve formě klasických kapesních svítilen (baterek) nebo mramorové stolky *Europaleta* [63] ve tvaru známých standardizovaných palet. Maxim Velčovský dospěl v této konceptuální tendenci asi nejdále. Zamýšlí se nad tímto přístupem také teoreticky. Opírá se při tom o základní princip moderní architektury a funkcionalistů, jak jej vyjádřil americký architekt Lous Sullivan: „*Forma sleduje funkci*“. Velčovský se pokusil převrátit původní funkci obyčejných holínek [64] – vodězdornost, a učinil z nich objekt vodu obsahující – vázu.¹⁰⁸ *Relikviáře* [65] – dózy na sladkosti od Jakuba Berdycha odkazují ke skříňkám uchovávajícím posvátný obsah, čímž opět vytváří vtipný komentář pohrávající si s funkcí a způsobem využití vytvořeného předmětu. Stejně tak je tomu i u *Cross Vase* [66] Maxima Velčovského, váze ve tvaru kříže odkazující na náboženskou tematiku přenesenou ale do jiného kontextu. Dekadentní ladění

¹⁰⁸ BRUTHANSOVÁ/KRÁLÍČEK 2005, nepag.

má Velčovského práce *Little Joseph* [67] – svícen tvořený porcelánovou bustou malého chlapce, po jehož obličejí stéká vosk zapálené svíčky a symbolizuje pláč. Zajímavým případem využívajícím neobvyklou formu je Berdychovo užitě sklo postavené na principu chyby či nedokonalosti. Jde o v procesu výroby záměrně destruované vázy *Born Broken* [68], jejichž vizualita se opírá o estetizaci záměrné chyby.

Silná tvůrčí dvojice Berdych-Velčovský spolu pod značkou studia Qubus působila do roku 2011. Úspěch a popularita jejich produktů přispěly k rozvoji tohoto přístupu v českém designu a lze říci, že dodaly dalším designérům odvalu více se zabývat konceptuálními přístupy.

Podobný přístup nacházíme i u studia Koncern, které tvoří designéři Martin Imrich a Jiří Příbyl. V jejich případech však konceptuální design pouze doplňuje jejich běžnou tvorbu na poli průmyslového designu. V jedné ze svých kolekcí také rozvádí princip destrukce a doprovází ho příběhem se sociální tematikou. Jedná se o kolekci [69] inspirovanou domácím násilím. Obsahuje vázu, lustr a set sklenic na alkoholické nápoje, vše s charakteristickým odseknutím různých částí. Tento satirický komentář doplňuje pozlacený sekáček a výmluvné propagační fotografie [70]. Další z jejich produkce, *Fake it easy* [71], zase reaguje a upozorňuje na fenomén plagiátorství na světovém trhu v oblasti designu, a to zejména ve vztahu západních produktů a zboží z Asie. Vytvořili tedy soubor skleněných předmětů určených ke kopírování a upozornili na to, že při kopírování často předměty mění svůj smysl. V rámci setu tak rozpoznáváme někdejší tvar sklenky v objektu nože nebo naopak.

Objektem, který skýtá možnosti ke tvarově vtipným realizacím, je lidské tělo. Příkladem může být mísa [72] inspirovaná tvarem ženského klína designéra Martina Žampacha výmluvně nazvaná *Český klín*. Dále pak práce Kristýny Pojerové rozvíjející tematiku ženství a mateřství. Jde o vanu [73] pojatou jako intimní prostor ve tvaru břicha těhotné ženy, kde člověk ve vodě symbolizující plodovou vodu zaujímá stejnou polohu jako dítě v prenatálním období. Podobně uplatnila tvar ženských nader symbolizujících ženské tělo v období kojení, když

vytvořila misky [74] na pudink, pokrm připravovaný z mléka. Práce má i erotický podtext: „*Jejich vnitřní strana je ve tvaru nádra, takže po ztuhnutí pudingu můžete tuto misku převrátit a získat tak sladké želatinové prsíčko. Misky jsou vhodné pro děti i jejich tatínky.*“¹⁰⁹ Erotismus nacházíme také u *Pin-Up Vase* [75] designéra Jana Čapka. Původně šlo o záměr vytvořit porcelánovou vázu inspirovanou tvary českého lisovaného skla ze 60. let, nakonec však obrys předmětu tvoří ženská pozadí vytvářející ladný tvar a lechtivý dojem. Naopak ironizující pohled na zálibu mužů v erotických tématech přinesla studentka Ateliéru keramiky a porcelánu na pražské UMPRUM Josefína Blanka Jíšová svým *Porcelánem pro muže* [77] – klasické hrnky, které známe z kredenců našich babiček, uvnitř ozvláštnila obrázky ženských vyzývavých aktů.

Designérských objektů a produktů pracujících s tématem humoru, nadsázky či příběhu bychom v českém prostředí mohli najít daleko více. Zmiňme ještě například designéra Daniela Piršče specializujícího se na výrobky z porcelánu. Z jeho produkce pochází například unikátní porcelánová „tapeta“, ze které si lze na zdi vytvořit déšť z porcelánových kapek [78] či skupinku letadel [76]. Dále pak porcelánový set na kávu odkazující ke známému literárnímu dílu Maryša námětem lebky na šálcích [79]. Designérka Silvia Luběnová zase netradičně zpracovala téma uren na ostatky. Tvarově je rozpracovala tak, že se dají použít i jako dózy a opatřila je nápisy a ilustracemi s vtípným podtextem i názvem celé kolekce *The very last collection* [80]. Hravost interiéru je typická pro absolventa ateliéru Františka Buriana, Borise Klimka, který v objektech patřících vně domu či bytu hledal tvarové souvislosti s interiérovým nábytkem. Vznikla tak kolekce *Poezie všedního dne* [81], [83] zahrnující postel s pelestí ve tvaru plotu, sprcha ve tvaru obláčku, vana jako bazén či světla symbolizující balónky držící se u stropu nebo taburety *Shaggy* [83] inspirované kupkami sena. Další z Burianových žáků Tomáš Kubačka navrhl v roce 2009 jako svoji diplomovou práci *Čtenářské křeslo* [84] inspirované myšlenkou „z nouze cnosti“. Křeslo je tak jednou kratší nohou opřené o policičku na knihy, drátem je k němu připevněna lampa, pokud odpojíme jednu z noh křesla, můžeme ji použít jako vázu. Tento

¹⁰⁹ <http://www.krikri.cz/index.php/projects/kresby/>, vyhledáno 5. 5. 2014

kus nábytku tak představuje vtipnou hru s nepřesností, improvizací a tvůrčím využitím chyby.¹¹⁰ Interaktivní design ve spojení s volnými světelnými instalacemi je středem práce dalšího z absolventů zlínského ateliéru. Jindřich Vodička ještě během studií navrhnul inteligentní svítidlo, lampu *Tvor* [85], která pomocí senzorů sama hledá tmu, kam se přesouvá a rozsvěcí, ale záhy se vydává za temnějším koutem místnosti.

Příklady konceptuálního přístupu, jak je tomu vidět například mezi studenty ateliéru Františka Buriana, často nacházíme právě ve vysokoškolském prostředí, kde jsou pro tyto tendence vhodné podmínky. Takovým případem je již zmiňovaná práce Josefíny Blanky Jišové, která kromě *Porcelánu pro muže* vytvořila také porcelánová zátiší [86] s tematikou ryze ženskou, a sice zpodobnila své denní porce jídla zkonsumované během jedné z diet, kterou držela. Další autorkou je studentka ateliéru Jiřího Pelcla na UMPRUM Romana Vyhnánková, k jejímž pracím patří objekt nazvaný *5 to 12* [87], budík ukrývající v sobě bombu s ručičkami nastavenými pět minut před půlnocí.

Ojediněle vznikají také práce intermediálního charakteru. Takovým příkladem je studentská práce Julie Šiškové *Vrhačka štěstí* [88], která do ateliéru umístila vrhací stroj na keramické holuby. Zájemci zasláním esemesky v hodnotě 50 Kč uvedli stoj do pohybu a mohli tak zažít pocit štěstí z pár vteřin trvajících zážitku. Dle autorky lze v této mechanické instalaci spatřovat několik asociací: „*Co je to, na co se díváme? Je to mechanismus (politický, ekonomický, průmyslový) pojímající (požirající) jednotliviny (autorské individuality), které jsou pro něj pouhým číslem, určeným k efektivní destrukci? Vidíme snad transpozici Breughelovi kresby, v níž otec ukazuje synovi rozpárané břicho velké ryby, která sežrala ty menší? Nebo se díváme na alegorickou a ironizující sochu komentující konkurenceschopnost na trhu s porcelánem, či poptávku po originálním českém designu?*“¹¹¹ Jak je z textu doprovázející práci v Ateliéru keramiky a porcelánu na pražské UMPRUM zjevné, konceptuální objekt problematizuje společenský

¹¹⁰ http://www.czechdesign.cz/d_foto.php?lang=1&designer=319&prace=6669, vyhledáno 2. 4. 2014

¹¹¹ <http://www.tyformy.cz/cz/porce%C3%A1n/happiness>, vyhledáno 24. 5. 2014

system potírající individuální projevy a zároveň neoriginalitu masové produkce současných českých porcelánek.

5.4. Materiál a techniky zpracování

Kromě vysledovaných a v předchozích kapitolách popsaných výrazných tendencí v současné české designérské tvorbě lze pozorovat i další téma či konceptuální přístup, který lze považovat za jednu z tendencí. Jde o experiment s materiálem a technikami jeho zpracování. Tento přístup byl již zmíněn, neboť častým případem je vzájemné prostupování v této práci pojmenovaných tendencí. Zároveň lze říci, že nepředstavuje tak ideově silnou vlnu a že četnost jejich výskytu v práci současných designérů není tak velká.

Materiál je jednou ze základních charakteristik designérských prací. Může být výrazným prvkem a jeho výběr nebo způsob zpracování se někdy stává samotným konceptem předmětu. Případy takového přístupu byly popsány v kapitole věnující se inspiraci přírodou a environmentálními tématy, kde dřevo jako materiál tvořící předměty hrálo významnou konceptuální roli. Jde například o práci Kláry Šumové *Lampa láska* [36] představující v sobě tři úrovně zpracování dřeva. Materiál byl také hlavní ideou kolekce objektů *Bianco P* [89] designérské dvojice Jakuba Pollága a Václava Mlynáře, kteří zpracovávali mramor. Osobně si pro něj dojeli do toskánské Carrary, významného tradičního centra pro těžbu a zpracování mramoru. Cestu za ušlechtilým materiálem dokumentovali a videozáznam zachycující cestu i proces tvorby výsledných předmětů stavících mramor do kontextu 21. století byl součástí prezentace produktů na přehlídkách a veletrzích.¹¹² Autorské tvorbě postavené na experimentu s materiálem se věnuje designér skla Jakub Petr. Jeho cílem je vytvářet nová tvarosloví, a to důvtipnou kombinací několika běžně oddělených technik. Objekty [90] vytváří vlastní technikou založenou na odstředivé síle, které formuje pouze kinetickým pohybem.¹¹³ S nejstarší technikou, kterou se vytváří keramika, zase experimentovala Martina Žilová a došla tak novému

¹¹² ZAVADILOVÁ 2013

¹¹³ ŠTĚCH 2013

dekorativnímu efektu, kterého dosáhla metodou vroubkování.¹¹⁴ Kobaltové mísy [91] tak představují inovativní produkty vzniklé využitím tradičních technik.

Právě proces vzniku, čili techniky, kterými je konečného předmětu docíleno, je dalším zdrojem tvorby konceptuálních prací. Metodami výroby sklářských objektů byl fascinován také Jakub Berdych, což zhmotnil do již dříve zmiňovaných váz *Proměny* [15], jejichž konečná podoba zachycuje právě proces tvarování sklářské hmoty. Dalším příkladem může být *Lustr Eliáš* [92] šperkařského dua Zorya, který vytvořili pro Křehký v roce 2012, a to pomocí roztoku z kamence, díky kterému lustr začal samovolně obrůstat krystaly. Vytvořili tak unikátní parafrázi slavných ověskových lustrů české výroby.¹¹⁵

Experimentování s materiálem a s technikami jeho zpracování je základním předpokladem pro rozvoj designu. Je na něj kladen důraz v ateliérech uměleckých a uměleckoprůmyslových vysokých škol, a tak se s materiálovými experimenty a novými technikami zpracování setkáváme především právě tam.

¹¹⁴ <http://www.designcabinet.cz/rozhovory-v-ramci-narodni-ceny-za-studentsky-design-2013-martina-zilova>, vyhledáno 1. 6. 2014

¹¹⁵ <http://www.krehky.cz/cs/designers/detail/76>, vyhledáno 13. 5. 2014

Závěr

Konceptuální přístupy tvoří důležitou součást designu a mají vysoký potenciál posouvat hranice tohoto specifického oboru. Ve své diplomové práci jsem vysledovala několik konceptuálních tendencí v současném českém designu. Jak se ukázalo v části práce zabývající se teorií konceptuálního umění a designu, jednotná definice k určení konceptuálního designu není. Pokusila jsem se tedy o jeho vymezení a naznačila jsem principy a přístupy, které jsou s ním spjaté a které lze považovat za konceptuální.

Během mé rešerše současné české designérské tvorby se potvrdilo, že konceptuální design jako takový u nás není zastoupen silnou tvůrčí skupinou. Objevují se však časté tendence k tomuto přístupu. Užité funkce předmětů však zároveň není potlačena, nebo je potlačena pouze slabě. Předměty jsou zasazovány do širšího kontextu nebo jsou výsledkem úvahy nad společenskými tématy, v různé míře jsou však tyto vize slad'ovány s praktickým využitím objektů.

V rámci aktuální designérské tvorby se nejvýrazněji a kvantitativně nejsilnější ukázaly tři tendence, které jsem demonstrovala na vybraném vzorku prací a hledala jejich východiska, kontexty jejich vzniku a další souvislosti. Jako předstupeň všech těchto tendencí jsem identifikovala český design 80. a začátku 90. let, především skupinu tvůrců Atika, která v čele s výrazným Jiřím Pelclem a Bohuslavem Horákem vystoupila s radikálním, do té doby v českém prostředí nerozšířeným, postmoderním konceptem. Inspirace historií, přírodou a uplatňování humoru, nadsázky a emotivních prostředků v jejich návrzích nábytku jsou tendence, které se v současné designérské tvorbě objevují i dnes. Zejména jde o designéry mladší generace a jako silné tvůrčí prostředí, kde je pro konceptuální design plodná půda, se ukázaly vysoké umělecké a uměleckoprůmyslové školy.

První z tendencí je historizující směr a apropiace starších designérských prací. Nepřehlédnutelný je již několik let trvající obecný zájem o české užité umění a design 60. let 20. století. Projevuje se v častých reedicích těchto

předmětů, renovací původních objektů a inspirací tvary tehdejší tvorby. Kromě této často velmi povrchní záliby v předmětech dob minulých nacházíme i objekty konceptuálně pracující s historií. Příkladem je tvůrčí práce s motivem tradičního cibulového dekoru na současném porcelánu, zapojování kultovních užitých předmětů do současných prací či jejich aktualizace přetvářením a zasazováním do nových kontextů. Jde zejména o předměty z 50., 60., ale častěji 70. a 80. let 20. století. Setkáváme se i s apropriací ikonických objektů světového designu.

Druhou, současnou designérskou scénu obecně prostupující tendencí, je inspirace přírodou s přesahy až k environmentálním otázkám. V návrzích skupiny Atika z 80. a 90. let stejně jako v tvorbě výrazného designéra tohoto období Bořka Šípka jde o tvarovou inspiraci vizuálně přitažlivými přírodními motivy. Přírodní tvary nacházíme i v práci současných designérů, řada z nich však zachází i dále. Pracují často s neopracovávanými přírodními materiály, ze kterých objekty vytvářejí, či do nich přímo zapojují přírodní artefakty. Častým případem jsou také předměty, které byly pomocí přírody přímo vytvořené. Oblíbeným tématem je potom les a strom, nebo zájem o zasazení designérských prací do fyzického prostředí. Tuto tendenci lze vidět v kontextu současného obecného zájmu o ochranu životního prostředí a řešení environmentální otázky. Důležitá je také činnost několika uměleckých ateliérů na vysokých školách, které jsou tímto směrem zaměřeny.

Třetí silnou tendencí je uplatňování humoru, nadsázky až ironie, či příběhů jako ideového konceptu designérských prací. Jde o předměty vytvořené na principu asambláže tak, že jsou různé objekty stavěny do neobvyklých kontextů, kombinací či prostředí, nebo jsou různým tvarům přiřazovány neobvyklé funkce. Počátky takového přístupu lze hledat u ready-mades Marcela Duchampa a hravosti a ironičnosti uměleckého hnutí dada obecně. Důležitým aspektem je pak hra s divákovými emocemi. V českém designu lze kromě skupiny Atika hledat počátek této konceptuální tendence v tvorbě designéra Františka Buriana, který už od 70. let, hojněji však v 80. a 90. letech vytvářel objekty, kterým dával symbolickou rovinu. Asambláže běžných předmětů navíc prezentoval ve formě fotografií v neobvyklých prostředích a kontextech využívajících přítom vizualitu

dobových reklam. V současné době tvoří v podobně hravém duchu také jeho studenti. V rámci této tendence se ukázal jako stěžejní začátek tvorby studia Qubus v roce 2002, který jako první obecně rozšířil tento přístup k designu a lze ho považovat jako jeden z impulsů k tak častým výskytům této tendence v současnosti. Jde o vtipné, hravé až kontroverzní objekty někdy až hraničící se satirou a společenskou kritikou. Mimo tvorbu tohoto studia nacházíme tento princip i u řady jiných tvůrců. Dalším příkladem mohou být také objekty vtipně si pohrávající se symbolikou lidského těla či s erotickými motivy. Studentské prostředí je opět častým místem vzniku těchto prací.

Další tendencí, kterou jsem zaznamenala jako poměrně častou, ale která nepředstavuje kvantitativně silnou vrstvu v porovnání s prvními třemi přístupy, je koncept založený na experimentu s materiálem a technikami jeho zpracování. Objevuje se také často ve spojení s ostatními tendencemi. Experimentální přístup k materiálu jako základ práce jsem zaznamenala u několika designérů, často také v prostředí studentských ateliérů.

Práce a její výsledky otevírají další otázky. Jde o souvislost se situací v oblasti designu v zahraničí. Podrobnější studie tohoto zaměření by mohla uvést současný český design do kontextu evropské a světové scény. V rámci jednotlivých tendencí, které byly v této práci nahlíženy obecně, by se daly hledat další významové nuance. Tyto poměrně široké soubory by také mohly být dále kategorizovány a rozdělovány do podskupin.

Obrazová příloha



1. Jan Čapek: Pes Bulík, 2013, PVC fólie, Fatra Napajedla



2. Anna a Jerry Kozovy: Nafukovací koza, 2013, PVC fólie, Fatra Napajedla



3. Vít Cimbura: Telč, 1988, mořené dřevo, kůže, 114 x 64 x 60 cm, soukromá sbírka



**4. Maxim Velčovský: Ornament & Crime2005, objekt, porcelán,
28 x 19 x 29 cm, Qubus**



**5. Maxim Velčovský: Fast Food Onion, 2004, set, porcelán, 7 x 10 cm,
Qubus**



4. Jana Kábrtová: Venuše, 2013, porcelán, UMPRUM



5. Jiří Pelcl, Bohemia Cobalt, 2005, set, porcelán, Český porcelán, a.s.



6. Maxim Velčovský: Digi Clock White, 2003, hodiny, porcelán, Qubus



7. Maxim Velčovský: Váza váz, 2007, 310 x 150 x 190 mm, Křehký



8. Elena Gergová: servis pro Benedikt, 2013, porcelán, Benedikt



9. Jakub Berdych: Updated, 2011, sklo, Qubus



10. Jakub Berdych: Updated, 2011, sklo, Qubus



11. Jakub Berdych: Snake plant, 2011, objekt, sklo, 43 x 18 cm, Qubus



12. Jakub Berdych, Světlo, 2011, lampa, sklo, Qubus



13. Jakub Berdych: Proměna: "Die Verwandlung", 2012, váza, sklo, Qubus



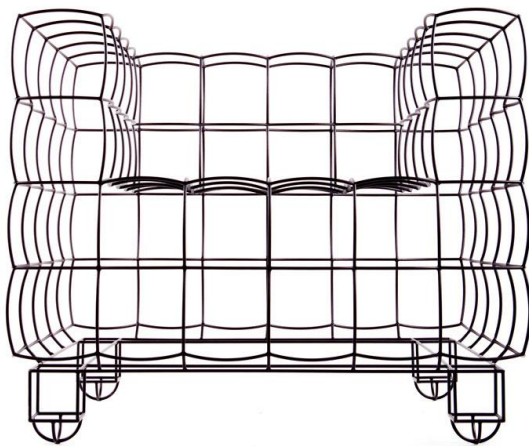
15. Eva Pelechová: Kelímek, 2011–2012, květináč/pohárek, porcelán, vtavná dekorace, Hidden Factory



14. Deform: Classics + Corian, 2013, hist. nábytek, corian, DuPont



16. Jan Plecháč: Red and Blue Chair, Icons, 2011, drát



17. Jan Plecháč: Kubus Chair, Icons, 2011, drát



18. Jan Čtvrtník: Droog Altoo, 2008, sklo



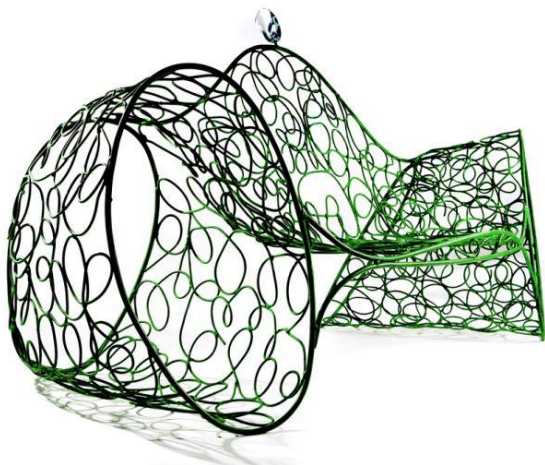
19. Bohuslav Horák, Pohovka tlející list, 1988, ocel, kůže, akryl, 70/180/90 cm



20. Bohuslav Horák, Lilian, 1998, svícen, ocel, zinek, akryl, hliník,



21. Bohuslav Horák: Globoza, podlahová lampa, ocel, pozink, akryl, 2003



22. Bohuslav Horák, Season, zahradní lavice, ocel, pozink, akryl, křišťálové sklo, 2007



23. Bohuslav Horák, Stromek, věšák, ocel, 2007



24. Jiří Pelcl, Luxury Dwelling, 2011, dřevo, papír



25. Bořek Šípek: KLShop, 1998, český křišťál, patinovaná mosaz, 120 x 120, Steltman Galerie



26. Bořek Šípek: Strom, 2005, ocel, sklo, OC Chodov Praha



27. Jakub Mikulecký: Environmental furniture, 2011, TU v Liberci



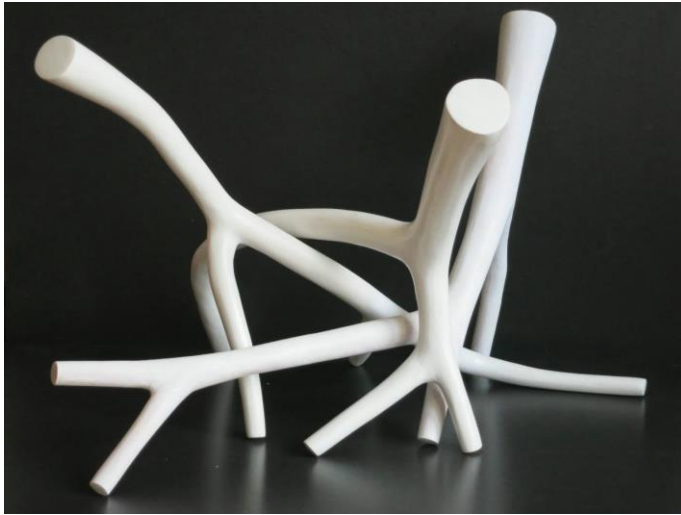
28. Martin Huňář: Mobiliář, 2012, TU v Liberci



29. Markéta Maštrlová, Nádoby, 2009, TU v Liberci



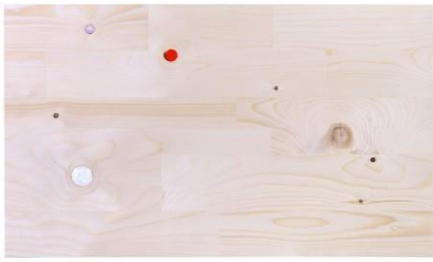
30. Whitefruits: Prkýnko, 2007, dřevo



31. Tomáš Kubačka: Design samorostů, 2008



32. Olgoj Chorchoj, Strom, 2011, stůl, dubové dřevo, Křehký



33. Klára Šumová: Snídaňový stůlek 2009, dřevo, sklo



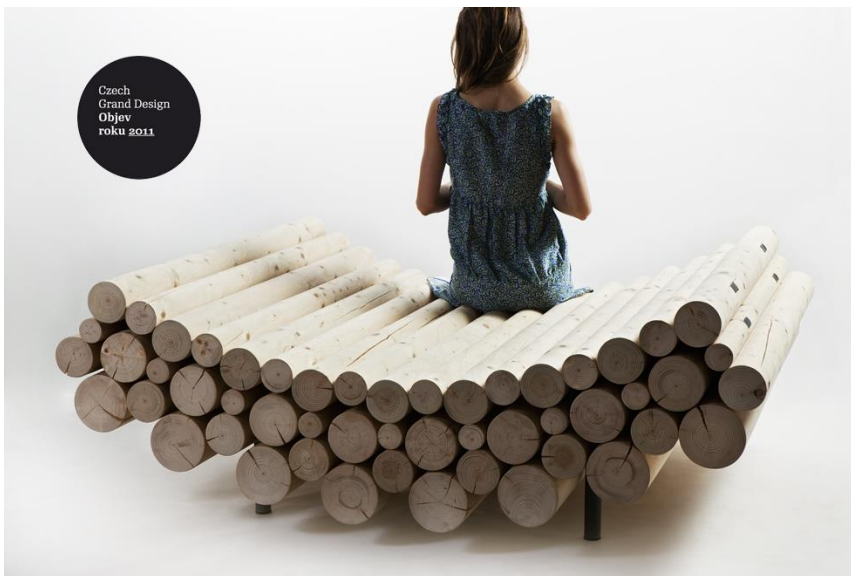
34. Klára Šumová: Lampa Lásky, 2009, dřevo, papír



35. Klára Šumová: Hodiny s vůní dálky, 2012, dřevo



36. Klára Šumová: Found wood / Věra a Zdeňka, 2012



37. Klára Šumová: Sezení z kmenů, 2011, projekt Osídlená krajina



38. Klára Šumová: Kmen, 2011, projekt Osídlená krajina



39. Michaela Tomišková: Příběhy lesa - váza foukaná do kmene, 2011, Vyrobeno lesem



40. Michaela Tomišková: Příběhy lesa - Mezi korunami stromů, 2011, Vyrobeno lesem



41. Michaela Tomišková: Příběhy lesa - Zem pod smrkovým stromem, 2011, Vyrobeno lesem



42. Anna Bornová: Český les - sazenička, smrček, kůrovec, 2011, Vyrobeno lesem



43. Eva Pelechová: Přání lesa, 2008, keramika



44. Pavla Vachunová, Metamorhphosis, Tyformy



45. Pavla Vachunová: Věnečky, Tyformy



46. Anna Šišková, Underground, Tyformy



47. Michaela Tomišková, Živá váza, 2012, Křehký



48. Tyformy: Zvíci člověka, 2013, ušlechtilé jílly, semena rostlin



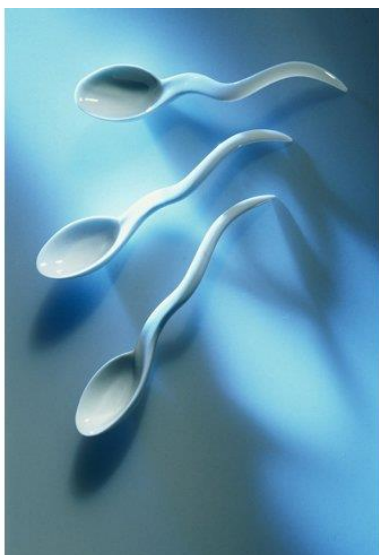
49. Romana Zborovjanová, Lampička, 2011



50. Kristýna Pojerová: Skleník, 2011



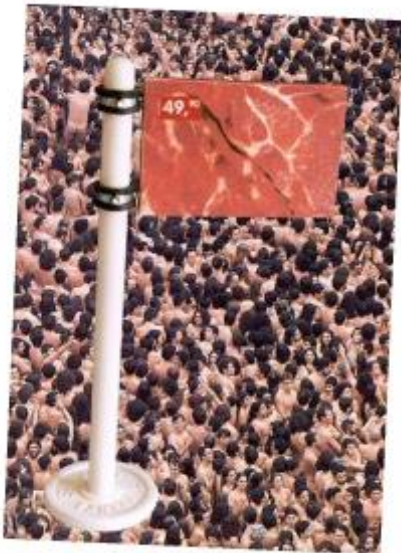
51. Milan Pekař: Margareta Estrabanos, 2007



52. Jiří Pelcl: Spermie Anežka 1993, porcelán



53. Jiří Pelcl: Šálek Punk,



54. František Burian, asambláže



55. Maxim Velčovský: Fast Food White, 2003, porcelán, Qubus



56. Maxim Velčovský: Fast Food White, 2003, porcelán, Qubus



57. Maxim Velčovský: Fast Food Gold, 2004, porcelán, Qubus



58. Maxim Velčovský: Fast Collection, 2005, porcelán, Qubus



59. Jakub Berdych: Home Made, 2005, váza, sklo, 7,5 x 29 cm, Qubus



60. Jakub Berdych: MayDay, 2005, svíčka, vosk, 6,5 x 16 cm, Qubus



61. Jakub Berdych: Europaleta, 2008, stolec, mramor, 80 x 120 x 15 cm, limited collection



62. Maxim Velčovský: Waterproof White, 2003, váza, porcelán, 27 x 15 x 39 cm, Qubus



63. Jakub Berdych: Relikviář, 2008, dóza, sklo, 16 x 27 cm, Qubus



64. Jakub Berdych: Cross vase, 2004, váza, sklo, 9 x 18,5 x 29 cm, Qubus



65. Maxim Velčovský: Little Joseph, 2006, svícen, porcelán, 8,5 x 11,5 cm, Qubus



66. Jakub Berdych: Born Broken, 2012, váza, sklo, Qubus



67. Koncern, Domáci násilí, 2008, set, sklo



68. Koncern, Domáci násilí, propagační fotografie, 2008



69. Koncern, Fake it easy, 2009, set, sklo



70. Martin Žampach: Český klín, 2011, mísa



71. Kristýna Pojerová: Lúno, 2011, vana



72. Kristýna Pojerová, Prsíčka: 2011, Misky na pudink



73. Jan Čapek: Pin-up Vase, 2009, porcelán



75. Josefína Blanka Jišová: Porcelán pro muže, 2013



74. Daniel Pirš: Letadla, 2008, porcelán, tapeta



76. Daniel Piršič: Rain, 2008, porcelán, tapeta



77. Daniel Piršič: Maryša, 2006, set, porcelán



78. Silvie Luběnová: The Very Last Collection, 2012, porcelán, dózy



79. Boris Klimek: Poezie všedního dne, 2010, kolekce nábytku



80. Boris Klimek: Shaggy, 2010, taburety, MMinterier



81. Boris Klimek: Poezie všedního dne, 2010, kolekce nábytku



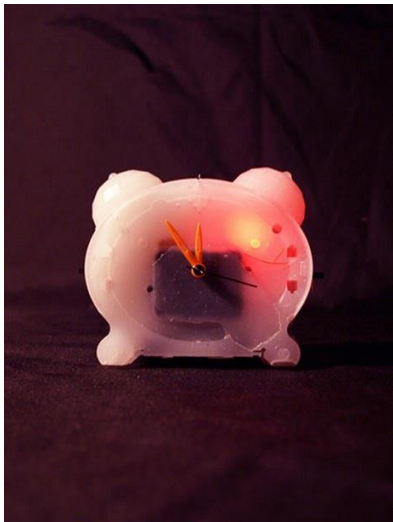
82. Tomáš Kubačka: Čtenářské křeslo, 2009, laminát, kov, OSB deska



83. Jindřich Vodička: Tvor, 2010, lampa



84. Josefína Blanka Jíšová: Dieta, 2012, zátiší porcelán



85. Romana Vyhnánková: 5 to 12, 2012, objekt



86. Julie Šišková: Šťěstí, 2012, instalace



87. Deform: Bianco P, 2012, mramor, 9 x 9 x 25 cm



88. Jakub Petr: Skleněná váza, 2013



89. Martina Žilová: Kobaltové mísy, 2013, kobalt



90. Zorya: Lustr Eliáš, 2011, Křehký, krystal

Seznam vyobrazení

1. Jan Čapek: Pes Bulík, 2013, PVC fólie, Fatra Napajedla. Foto: <http://www.fatra.cz/>
2. Anna a Jerry Kozovy: Nafukovací koza, 2013, PVC fólie, Fatra Napajedla. Foto: <http://www.fatra.cz/>
3. Vít Cimbura: Telč, 1988, mořené dřevo, kůže, 114 x 64 x 60 cm, soukromá sbírka. Foto: <http://www.earch.cz/cs/atika-1987-1992-emoce-forma>
4. Maxim Velčovský: Ornament & Crime2005, objekt, porcelán, 28 x 19 x 29 cm, Qubus. Foto: <http://www.qubus.cz/cs/>
5. Maxim Velčovský: Fast Food Onion, 2004, set, porcelán, 7 x 10 cm, Qubus. Foto: <http://www.qubus.cz/cs/>
6. Jana Kábrtová: Venuše, 2013, porcelán, UMPRUM. Foto: Karolina Kučerová, CZECHDESIGN
7. Jiří Pelcl, Bohemia Cobalt, 2005, set, porcelán, Český porcelán, a.s. Foto: <http://www.cesky.porcelan.cz/>
8. Maxim Velčovský: Digi Clock White, 2003, hodiny, porcelán, 8,5 x 26 x 32 cm, Qubus. Foto: <http://www.qubus.cz/cs/>
9. Maxim Velčovský: Váza váz, 2007, 310 x 150 x 190 mm, Křehký. Foto: <http://www.krehky.cz/>
10. Elena Gergová: servis pro Benedikt, 2013, porcelán, Benedikt. Foto: <https://www.umprum.cz/>
11. Jakub Berdych: Updated, 2011, sklo, Qubus. Foto: <http://www.qubus.cz/cs/>
12. Jakub Berdych: Updated, 2011, sklo, Qubus. Foto: <http://www.qubus.cz/cs/>
13. Jakub Berdych: Snake plant, 2011, objekt, sklo, 43 x 18 cm, Qubus. Foto: <http://www.qubus.cz/cs/>
14. Jakub Berdych, Světlo, 2011, lampa, sklo, Qubus. Foto: <http://www.qubus.cz/cs/>
15. DeForm: Classics + Corian, 2013, hist. nábytek, corian, DuPont. Foto: <http://www.studiodeform.com/>
16. Eva Pelechová: Kelímek, 2011–2012, květináč/pohárek, porcelán, vtavná dekorace, obsah 220 ml, výška 9,5 cm, Hidden Factory. Foto: <http://www.hiddenfactory.cz/>
17. Jakub Berdych: Proměna: "Die Verwandlung", 2012, váza, sklo, Qubus. Foto: <http://www.qubus.cz/cs/>
18. Jan Plecháč: Red and Blue Chair, Icons, 2011, drát. Foto: <http://www.janandhenry.com/>
19. Jan Plecháč: Kubus Chair, Icons, 2011, drát. Foto: <http://www.janandhenry.com/>
20. Jan Čtvrtník: Droog Altoo, 2008, sklo. Foto: <http://www.dezeen.com/2008/07/14/droog-aalto-by-jan-ctvrtnik/>
21. Bohuslav Horák, Pohovka tlející list, 1988, ocel, kůže, akryl, 70/180/90 cm. Foto: <http://www.czech100.com/?lang=cz&page=icons&id=72>
22. Bohuslav Horák, Lilian, 1998, svícen, ocel, zinek, akryl, hliník. Foto: <http://www.designcabinet.cz/>
23. Bohuslav Horák: Globoza, 2003, podlahová lampa, ocel, pozink, akryl. Foto: <http://www.designcabinet.cz/>

24. Bohuslav Horák, Season, 2007, zahradní lavice, ocel, pozink, akryl, křišťálové sklo. Foto: <http://www.designcabinet.cz/>
25. Bohuslav Horák, Stromek, 2007, věšák, ocel. Foto: <http://www.designcabinet.cz/>
26. Jiří Pelcl, Luxury Dwelling, 2011, dřevo, papír. Foto: <http://www.designcabinet.cz/>
27. Bořek Šípek: KLShop, 1998, český křišťál, patinovaná mosaz, 120 x 120, Steltman Galerie. Foto: <http://boreksipek.com/>
28. Bořek Šípek: Strom, 2005, ocel, sklo, OC Chodov Praha. <http://boreksipek.com/>
29. Jakub Mikulecký: Environmental furniture, 2011, TU v Liberci. Foto: <http://aa.tul.cz/ked/projekty/>
30. Martin Huňar: Mobiliář, 2012, TU v Liberci. Foto: <http://aa.tul.cz/ked/projekty/>
31. Markéta Maštrlová, Nádoby, 2009, TU v Liberci. Foto: <http://aa.tul.cz/ked/projekty/>
32. Whitefruits: Prkynko, 2007, dřevo. Foto: <http://www.whitefruits.cz/>
33. Tomáš Kubačka: Design samorostů, 2008. Foto: <http://tomaskubacka.webnode.cz/images/200004124-358dd36858-public/Tomas+Kubacka+-+design+samorost%C5%AF+7.jpg>
34. Olgoj Chorchoj, Strom, 2011, stůl, dubové dřevo, Křehký. Foto: <http://www.krehky.cz/>
35. Klára Šumová: Snídaňový stůl 2009, dřevo, sklo. Foto: <http://www.klarasumova.com/>
36. Klára Šumová: Lampa Láska, 2009, dřevo, papír. Foto: <http://www.klarasumova.com/>
37. Klára Šumová: Hodiny s vůní dálky, 2012, dřevo. Foto: <http://www.klarasumova.com/>
38. Klára Šumová: Found wood / Věra a Zdeňka, 2012. Foto: <http://www.klarasumova.com/>
39. Klára Šumová: Sezení z kmenů, 2011, projekt Osídlená krajina. Foto: <http://www.klarasumova.com/>
40. Klára Šumová: Kmen, 2011, projekt Osídlená krajina. Foto: <http://www.klarasumova.com/>
41. Michaela Tomišková: Příběhy lesa - váza foukaná do kmene, 2011, Vyrobeno lesem. Foto: <http://www.vyrobenolesem.com/>
42. Michaela Tomišková: Příběhy lesa - Mezi korunami stromů, 2011, Vyrobeno lesem. Foto: <http://www.vyrobenolesem.com/>
43. Michaela Tomišková: Příběhy lesa - Zem pod smrkovým stromem, 2011, Vyrobeno lesem. Foto: <http://www.vyrobenolesem.com/>
44. Anna Bornová: Český les - sazenička, smrček, kůrvec, 2011, Vyrobeno lesem. Foto: <http://www.vyrobenolesem.com/>
45. Eva Pelechová: Přání lesa, 2008, keramika. Foto: <http://www.vyrobenolesem.com/>
46. Pavla Vachunová, Metamorphosis, Tyformy. Foto: <http://www.tyformy.cz/>
47. Pavla Vachunová: Věnečky, Tyformy. Foto: <http://www.tyformy.cz/>
48. Anna Šišková, Underground, Tyformy. Foto: <http://www.tyformy.cz/>
49. Michaela Tomišková, Živá váza, 2012, Křehký. Foto: <http://www.krehky.cz/>
50. Tyformy: Zvíci člověka, 2013, ušlechtilé jíl, semena rostlin. Foto: <http://www.tyformy.cz/>
51. Romana Zborovjanová, Lampička, 2011. Foto: archiv autora.
52. Kristýna Pojerová: Skleník, 2011. Foto: <http://www.krikri.cz/>

53. Milan Pekař: Margareta Estrabanos, 2007. Foto: http://2007.czechgranddesign.cz/index.php?menu_page=46&menu_parent=0&menu_lang=cz&menu_id=65
54. Jiří Pelcl: Spermie Anežka 1993, porcelán. Foto: <http://www.czech100.com/?lang=cz&page=icons&id=75>
55. Jiří Pelcl: Šálek Punk. Foto: <http://www.novito.cz/clanek/33-atelier-pelcl---praha.html>
56. František Burian, asambláže. Foto: <http://produktdesign.vsvu.sk/burian.html>
57. Maxim Velčovský: Fast Food White, 2003, porcelán, Qubus. Foto: <http://www.qubus.cz/cs/>
58. Maxim Velčovský: Fast Food White, 2003, porcelán, Qubus. Foto: <http://www.qubus.cz/cs/>
59. Maxim Velčovský: Fast Food Gold, 2004, porcelán, Qubus. Foto: <http://www.qubus.cz/cs/>
60. Maxim Velčovský: Fast Collection, 2005, porcelán, Qubus. Foto: <http://www.qubus.cz/cs/>
61. Jakub Berdych: Home Made, 2005, váza, sklo, 7,5 x 29 cm, Qubus. Foto: <http://www.qubus.cz/cs/>
62. Jakub Berdych: MayDay, 2005, svíčka, vosk, 6,5 x 16 cm, Qubus. Foto: <http://www.qubus.cz/cs/>
63. Jakub Berdych: Europaleta, 2008, stolek, mramor, 80 x 120 x 15 cm, Qubus. Foto: Foto: <http://www.qubus.cz/cs/>
64. Maxim Velčovský: Waterproof White, 2003, váza, porcelán, 27 x 15 x 39 cm, Qubus. Foto: <http://www.qubus.cz/cs/>
65. Jakub Berdych: Relikviář, 2008, dóza, sklo, 16 x 27 cm, Qubus. Foto: <http://www.qubus.cz/cs/>
66. Jakub Berdych: Cross vase, 2004, váza, sklo, 9 x 18,5 x 29 cm, Qubus. Foto: <http://www.qubus.cz/cs/>
67. Maxim Velčovský: Little Joseph, 2006, svícen, porcelán, 8,5 x 11,5 cm, Qubus. Foto: <http://www.qubus.cz/cs/>
68. Jakub Berdych: Born Broken, 2012, váza, sklo, Qubus. Foto: Foto: <http://www.qubus.cz/cs/>
69. Koncern, Domácí násilí, 2008, set, sklo. Foto: <http://www.koncern.cz/index.php/cs>
70. Koncern, Domácí násilí, propagační fotografie, 2008. Foto: <http://www.koncern.cz/index.php/cs>
71. Koncern, Fake it easy, 2009, set, sklo. Foto: <http://www.koncern.cz/index.php/cs>
72. Martin Žampach: Český klín, 2011, mísa. Foto: <http://martin.zampach.com/>
73. Kristýna Pojerová: Lůno, 2011, vana. Foto: <http://www.krikri.cz/>
74. Kristýna Pojerová, Prsíčka: 2011, Misky na pudink. Foto: <http://www.krikri.cz/>
75. Jan Čapek: Pin-up Vase, 2009, porcelán. Foto: <http://www.lidovky.cz/design-c48-/design.aspx?klic=110010>
76. Daniel Piršc: Letadla, 2008, porcelán, tapeta. Foto: <http://www.pirsc.cz/>
77. Josefína Blanka Jiřová: Porcelán pro muže, 2013. http://www.lidovky.cz/milano-popadesate-design-a-krasne-zeny-dhr-/design.aspx?c=A110413_155012_In-bydleni_glu
78. Daniel Piršc: Rain, 2008, porcelán, tapeta. Foto: <http://www.pirsc.cz/>
79. Daniel Piršc: Maryša, 2006, set, porcelán. Foto: <http://www.pirsc.cz/>

80. Silvie Luběnová: The Very Last Collection, 2012, porcelán, dózy. Foto: <http://www.novinky.cz/bydleni/tipy-a-trendy/281477-designerka-navrhla-kolekci-doz-inspirovanou-pohrebnictvim.html>
81. Boris Klimek: Poezie všedního dne, 2010, kolekce nábytku. Foto: <http://www.borisklimek.com/>
82. Boris Klimek: Shaggy, 2010, taburety, MMinterier. Foto: <http://www.borisklimek.com/>
83. Boris Klimek: Poezie všedního dne, 2010, kolekce nábytku. Foto: <http://www.borisklimek.com/>
84. Tomáš Kubačka: Čtenářské křeslo, 2009, laminát, kov, OSB deska. Foto: <http://www.czechdesign.cz/>
85. Jindřich Vodička: Tvor, 2010, lampa. Foto: <http://jindrichvodicka.cz/>
86. Josefína Blanka Jišová: Dieta, 2012, zátiší porcelán. Foto: Karolina Kučerová, CZECHDESIGN.
87. Romana Vyhnánková: 5 to 12, 2012, objekt. Foto: http://www.lidovky.cz/foto.aspx?r=ln-bydleni&foto1=GLU3a74fb_design_2.jpg
88. Julie Šišková: Štěstí, 2012, instalace, tyformy. Foto: <http://www.tyformy.cz/>
89. Deform: Bianco P, 2012, mramor, 9 x 9 x 25 cm. Foto: <http://www.studiodeform.com/>
90. Jakub Petr: Skleněná váza, 2013. <http://www.dolcevita.cz/design/584-seznamte-se-jakub-petr>
91. Martina Žilová: Kobaltové mísy, 2013, kobalt. Foto: <http://www.designcabinet.cz/rozhovory-v-ramci-narodni-ceny-za-studentsky-design-2013-martina-zilova>
92. Zorya: Lustr Eliáš, 2011, Křehký. Foto: <http://www.krehky.cz/>

Seznam citovaných a použitých pramenů a literatury

Seznam citovaných pramenů a literatury

ARNASON/MANSFELD 2010 — Hjørvardur Harvard ARNASON / Elizabeht MANSFELD: History of modern art: painting, sculpture, architecture, photography. Londýn 2010⁶

BLAIL 2008 — Michael BLAIL: Umění v kontextu environmentální problematiky: Český dokumentární film v environmentálních souvislostech. (Diplomová práce na Katedře Environmentálních studií Masarykovy univerzity v Brně). Brno 2008

BRUTHANSOVÁ/KRÁLÍČEK 2005 — Tereza BRUTHANSOVÁ / Jan KRÁLÍČEK: Czech 100 design icons. Praha 2005

BYARS 1994 — Mel BYARS: Design Encyclopedia. New York 1994

CELANT 1975 — Germano CELANT: Piero Manzoni. In: GALENSON 2009b, 123

PECH 2014 — Milan PECH: Crash Test 3: Jak? Jinak! Výstava keramiky a porcelánu (kat. výst.). Praha, 2014

GALENSON 2009a — David W. GALENSON: Creating New Genres: Conceptual Artists at Work and Play in the Twentieth Century. In: GALENSON 2009b, 110–135.

GALENSON 2009b — David W. GALENSON: Conceptual revolutions in twentieth-century art. New York 2009

GROCHOVÁ 2010 — Eva GROCHOVÁ (ed.): Kritika krásy: kritéria hodnocení výtvarného umění a designu. Ústí nad Labem 2010

HLAVÁČEK 2010 — Ludvík HLAVÁČEK: Je design uměním? Design místo umění? In: GROCHOVÁ 2010, 10 - 17

HOUŠKOVÁ 2010 — Soňa HOUŠKOVÁ: Design a trvale udržitelný rozvoj. In: DesignKabinet, <http://www.designcabinet.cz/design-a-trvale-udrzitelny-rozvoj>, vyhledáno 12. 3. 2014

HUBATOVÁ-VACKOVÁ 2013 — Lada HUBATOVÁ-VACKOVÁ: Zlínská umprumka. Praha 2013

HULTÉN 1975 — Pontus HULTÉN: Jean Tinguely. In: GALENSON 2009b, 123

KOLESÁR 2005 — Zdeno KOLESÁR: Všetko, čo potrebujeme, už máme. Ale môžeme mať viac! In: czechdesign.cz, <http://www.czechdesign.cz/index.php?status=c&clanek=909&lang=1>, vyhledáno 5. 6. 2014

KOLESÁR 2009 — Zdeno KOLESÁR: Nové kapitoly z dejín dizajnu. Bratislava 2009²

- KOUDELOVÁ 2013 — Šárka KOUDELOVÁ: Umění k přímé spotřebě. In: Artalk.cz, <http://www.artalk.cz/2013/12/09/umeni-k-prime-spotrebe/>, 10. 5. 2014
- KOUDELKOVÁ 2006 — Dagmar KOUDELKOVÁ: Jiří Pelcl x design : subjective x objective. Brno 2006
- KOUDELKOVÁ 2007 — Dagmar KOUDELKOVÁ: Atika 1887-1992: emoce a forma. Olomouc 2007
- KRATOCHVÍL 2013 — Jen KRATOCHVÍL: Pohled na věc - idea, oko, tvar: (kat. výst.) Praha 2013
- LEWITT 1967 — Sol LEWITT: Paragraphs on Conceptual Art. In: Artforum, <http://radicalart.info/concept/LeWitt/paragraphs.html>, vyhledáno 12. 1. 2014
- LEWITT 1969 — Sol LEWITT: Sentences on Conceptual Art. In: Art-Language, <http://www.altx.com/vizarts/conceptual.html>, vyhledáno, 20. 1. 2014
- MACEK/ZIELINSKY 2013 — Jiří MACEK / Jana ZIELINSKY: *Strom*. Praha 2013
- MATĚJKOVÁ 2014 — Kamila MATĚJKOVÁ: Na památku. In: PECH 2014, 22–23
- MICHL 2012 — Jan MICHL: Funkcionalismus, design, škola, trh: čtrnáct textů o problémech teorie a praxe moderního designu. Brno 2012²
- MORGANOVÁ s.d. — Pavlína MORGANOVÁ: Akční umění 60. a 70. let: Místa činu. In: Artlist.cz, <http://www.artlist.cz/?id=7269>, 24. 5. 2014
- NELSON/SCHIFF 2004 — Robert S. NELSON / Richard SCHIFF: Kritické pojmy dějin umění. Bratislava 2004
- PAVLÍKOVÁ 2012 — Lucie PAVLÍKOVÁ: Retrománie – návraty do minulosti jako inspirace pro současný životní styl (diplomová práce na Masarykově univerzitě v Brně). Brno 2012
- PLATON 2010 — PLATON: Dialog o kráse. In: HLAVÁČEK 2010, s. 13
- ŘEHÁKOVÁ 2007 — Hana ŘEHÁKOVÁ: Atika. In: CZECHDESIGN.CZ, <http://www.czechdesign.cz/index.php?status=c&clanek=1225>, vyhledáno 3. 5. 2014
- SANOUILLET/PETERSON 1973 — Michel SANOUILLET / Elmer PETERSON: The Writings of Marcel Duchamp. In: GALENSON 2009b, 141
- SEITZ 1961 — Williem SEITZ: The Art of Assemblage. In: GALENSON 2009b, 122
- ŠTĚCH 2013 — Adam ŠTĚCH: Design roku 2013? In: Lidovky.cz, <http://www.lidovky.cz/odpovedi.aspx?t=TCH>, 10.5.2014
- ŠTĚCH 2013 — Adam ŠTĚCH: Seznamte se: Jakub Petr. In: Dolcevita.cz, <http://www.dolcevita.cz/design/584-seznamte-se-jakub-petr>, 9. 6. 2014
- TURNER 1996 — Jane TURNER (ed.): The Dictionary of Art. New York 1996

VALCKE/VRANKEN 2009 — Johan VALCKE / Inge VRANKEN: Je suis dada: Flemish Design between Dream and Reality (kat. výst.). Brusel 2009

VAN DER MARCK 1984 — Jan VAN DER MARCK: Arman. In: GALENSON 2009b, 125

VELČOVSKÝ 2003 — Maxim VELČOVSKÝ: Golden Digi Clock. In: Design Propaganda, http://www.designpropaganda.com/shop/contents/cs/d2023_MAXIM_VE_LCOVSKY_GOLDEN_DIGI_CLOCK.html, vyhledáno 19. 5. 2014

VELČOVSKÝ 2013 — Maxim VELČOVSKÝ: Pohled na věc - idea, oko, tvar: (kat. výst.). Praha 2013

WELSCH 1993 — Wolfgang WELSCH: Estetické myslenie. Bratislava 1993

ZAJÍCOVÁ 2013 — Kristýna ZAJÍCOVÁ: Poeticky, kriticky, konceptuálně: Ateliér D II. In: HUBATOVÁ-VACKOVÁ 2013, 65 - 78

ZAVADILOVÁ 2013 — Darina ZAVADILOVÁ: Přes práh: Interiér jako umění v současném českém designu. (kat. výst.). Kutná Hora 2013

Seznam použitých pramenů a literatury

Michal BAUER: Kovářovi žáci: historie zlínské VŠUP 1959-2011. Praha 2012

Tereza BRUTHANSOVÁ: Výstava 2012 (kat. výst.). Praha 2012

Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem: Bakalářky ... : bakalářské práce studentů. Ústí nad Labem 2011

Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem: Bakalářky ... : bakalářské práce studentů. Ústí nad Labem 2012

Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem: Diplomky ... : bakalářské a diplomové práce studentů. Ústí nad Labem 2007

Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem: Diplomky ... : bakalářské a diplomové práce studentů. Ústí nad Labem 2008

Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem: Diplomky ... : bakalářské a diplomové práce studentů. Ústí nad Labem 2008

Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem: Diplomky ... : bakalářské a diplomové práce studentů. Ústí nad Labem 2009

Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem: Diplomky ... : bakalářské a diplomové práce studentů. Ústí nad Labem 2010

Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem:
Diplomky ... : bakalářské a diplomové práce studentů. Ústí nad Labem 2011

Vít HAVRÁNEK: Bruselský sen: československá účast na světové výstavě Expo 58 v
Bruselu a životní styl 1. poloviny 60 let. Praha 2008

Milan HLAVEŠ: České sklo 1945 - 1980 (kat. výst.). Praha 2007

Milan HOUSER / Jan ZÁLEŠÁK: Diplomanti FaVU 2012. Výstava praktických
diplomových prací absolventů Fakulty výtvarných umění VUT v Brně. Brno 2012

Daniela KARASOVÁ: Geneze designu nábytku. Praha 2012

Pavel KNAPEK / Hana NOVOTNÁ: Ateliér keramika a porcelán VŠUP Praha 2007. Praha
2007

Karel KOBOSIL: Český design 1990 – 2005. Brno 2005

Michal KOLEČEK (ed.): Obraz, komunikace, styl, funkce, koncept. Ústí nad Labem 2008

Jiří MACEK / Jana ZIELINSKY: Křehký, Emocionální krajina českého designu. Praha 2009

Jana MATTASOVÁ: Stolečku, prostři se (kat. výst.). Praha 2003

Martina PACHMANOVÁ (ed.): Design: aktualita nebo věčnost?. Praha 2005

Martina PACHMANOVÁ / Jindřich SMETANA / Karel CÍSAŘ: Katalog: výstava 2011 (kat.
výst.). Praha 2011

Martina PACHMANOVÁ / Markéta PRAŽANOVÁ (eds.): Vysoká škola uměleckoprůmyslová
v Praze: 1885-2005. Praha 2005

Johana PAULY / Jiří HULÁK: Český průmyslový design 1990 – 2010. Roztoky u Prahy
2010

Jiří PELCL: Český design 1995 – 2000. Praha 2001

Jiří PELCL: Design: Od myšlenky k realizaci. Praha 2013

Profil Media: DesignGuide 2007. Praha 2007

Profil Media: DesignGuide 2008. Praha 2008

Profil Media: DesignGuide 2009. Praha 2009

Profil Media: DesignGuide 2010. Praha 2010

Profil Media: DesignGuide 2010/2011. Praha 2011

Profil Media: DesignGuide 2012/2013. Praha 2013

Profil Media: Czech Grand Design 2006. Praha 2006

Profil Media: Czech Grand Design 2007. Praha 2007

Profil Media: Czech Grand Design 2008. Praha 2008

Profil Media: Czech Grand Design 2009. Praha 2009

Profil Media: Czech Grand Design 2010. Praha 2010

Profil Media: Czech Grand Design 2011. Praha 2011

Profil Media: Czech Grand Design 2012. Praha 2012

Profil Media: Czech Grand Design 2013. Praha 2013

Profil Media: The Best of: 2009. Praha 2009

Profil Media: The Best of: 2010. Praha 2010

Profil Media: The Best of: 2011. Praha 2011

Profil Media: The Best of: 2012. Praha 2012

Miroslava D. PROCHÁZKOVÁ: Design versus architektura. Praha 2013

Michaela THELENOVÁ: Diplomky 2007/2008: Bakalářské a diplomové práce studentů. Ústí nad Labem 2008

Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze: Diplomky VŠUP: výstava diplomových prací studentů Vysoké školy umělecko-průmyslové v Praze (kat. výst.). Praha 2004

Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze: Diplomky VŠUP: výstava diplomových prací studentů Vysoké školy umělecko-průmyslové v Praze (kat. výst.). Praha 2005

Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze: Diplomky VŠUP: výstava diplomových prací studentů Vysoké školy umělecko-průmyslové v Praze (kat. výst.). Praha 2006

Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze: Diplomky VŠUP: výstava diplomových prací studentů Vysoké školy umělecko-průmyslové v Praze (kat. výst.). Praha 2007

Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze: Diplomky VŠUP: výstava diplomových prací studentů Vysoké školy umělecko-průmyslové v Praze (kat. výst.). Praha 2008

Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze: Diplomky VŠUP: výstava diplomových prací studentů Vysoké školy umělecko-průmyslové v Praze (kat. výst.). Praha 2009